Vierundzwanzig Tafeln

architektonischer Zeichnungen

zu Vorträgen über die Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern.

Auf Stein gezeichnet von Andreas Simons.

Zusammengestellt und kurz erläutert

von

Gottfried Kinkel.

Bonn, 1844.
Selbstverlag.

Gedruckt bei Krüger in Bonn.

Ueberſicht der Geſchichte der chriſtlichen Kirchenbaukunſt und Erklärung der Zeichnungen.

I.

Erſte Epoche.

Die chriſtliche Baukunſt unter antik-klaſſiſchem Einfluß.

Drei Grundformen.

A. Erſte Grundform:

Die Baſilika, aus der griechiſch-römiſchen Gerichts- und Markthalle entſtanden: einfaches Rechteck, von zwei oder vier Säulenreihen der Länge nach durchſchnitten, das Mittelſchiff erhöht über die Nebenſchiffe, alle drei oder fünf Schiffe flach gedeckt. An der einen ſchmalen Seite die halbrunde Niſche als Sitz der Prieſter und zur Aufſtellung des Altars; an der entgegengeſetzten ſchmalen Seite der Haupteingang, meiſt mit drei Thüren und einem Säulenportikus.

Tafel I.

Vier Baſilken.

a) Faſſade der alten Peterskirche in den neroniſchen Gärten am vatikaniſchen Berge, welche um die Zeit der Reformazion abgebrochen wurde, um für den neuen Prachtbau Raum zu gewinnen (nach alten, davon übrig gebliebenen Zeichnungen). Es war eine fünfſchiffige Baſilika, nach ungewiſſem Bericht ſchon von Conſtantin erbaut. Man ſieht, wie das erhöhete

Mittelschiff sich bedeutend über die Seitenschiffe emporhebt, deren schräge Dächer sich an seine Mauern anlehnen. An dessen Front sechs rundbogige Fenster, für welche die kleinern Basiliken gerne ein einziges Rundfenster anbringen. Vorn sieht man den vortretenden Portikus auf zwölf Säulen ruhend, dessen schräges Dach sich an die Mauer der Fassade anlehnt; hinter diesen Säulen die 5 Thüren, von denen 3 ins Mittelschiff, 2 in die innern Seitenschiffe gehen; die äußern Seitenschiffe haben bloß blinde Thüren. Deutlich gibt sich zu erkennen der Grundcharakter der Basilika: das Vorwiegen der Breite über die Höhe.

b) Grundriß der Basilika **Maria in Dominica** oder **della Navicella** in Rom, charakteristisch durch die bei spätern Basiliken nicht seltene und so auch in den romanischen Stil übergegangene Abschließung aller drei Schiffe mit halbrunden Altarnischen.

c) Grundriß der **Basilika der heil. Agnes in via Nomentana** vor den Mauern von Rom, nach dem ursprünglichen Plan. Die Seitenschiffe haben zwei Stockwerke, das untere ist deshalb überwölbt und nur das obere flach bedacht. Aus demselben Grunde stehen auf beiden Seiten des Mittelschiffs je zwei Säulenreihen über einander. Erbaut im 7. Jahrhundert.

d) Grundriß der **Basilica Liberiana** auf dem Esquilin, gewöhnlich **Maria Maggiore** genannt; die schönste, völlig mustergültige Basilika, die wir noch besitzen, nur daß ursprünglich die beiden Säulenreihen sich bis an die Chornische fortsetzten. Sonst ist das Innere nur wenig, das Aeußere aber bis zur Unkenntlichkeit modernisirt. Das Mittelschiff bildet in Breite und Höhe ein reines Quadrat. Vom Portikus aus gelangt man durch drei Thüren ins Mittelschiff, durch zwei in die beiden Nebenschiffe. Erbaut noch im 4., höchstens 5. Jahrhundert, daher über den Säulen des Mittelschiffs noch ein geradliniger Architrav: die Säulen selbst von einem antiken Bauwerk hergenommen und von reiner jonischer Ordnung.

Tafel II.

Die **Paulskirche** vor den Mauern Roms auf dem Wege nach Ostia, unter Theodosius dem Großen 386 begonnen und im Anfang

des 5ten Jahrhunderts vollendet, 1823 größtentheils abgebrannt, jetzt im Neubau begriffen. Schönstes Muster der fünfschiffigen Basilika.

Oben: Grundriß der Kirche. Es ist die erste Basilika, welche auch nach außen Kreuzform hat: doch tritt diese im Innern noch stärker hervor, da die vier Nebenschiffe niedrig gedeckt sind, Hauptschiff, Querschiff und Altarnische also in Kreuzgestalt über sie emportragen.

In der Mitte: Durchschnitt quer durch das Mittelschiff; man sieht den Triumfbogen, auf zwei vor die Mauer vortretende Säulen gestützt; zwischen ihm durch die Nische, und zu beiden Seiten die äußere Wand des Querschiffs.

Unten: Längendurchschnitt; man erkennt hier die Fenstervertheilung und die Art, wie sich die halbrunde Nische mit einem halben Kuppelgewölbe oben an die gradlinige Hinterwand anschließt.

B. Zweite Grundform:

Der byzantinische Kuppelbau, welcher der gesammten Architektur der anatolischen und russischen Kirche zu Grunde liegt. Hauptvorbild: Die Sofienkirche zu Konstantinopel, erbaut durch Kaiser Justinian I. im 6ten Jahrhundert.

Tafel III.

Grundriß der Sofienkirche (nicht ganz zuverlässig, weil genaue Ausmessung noch nicht stattgefunden). Ein längliches, doch nicht weit vom Quadrat abweichendes Viereck. In der Mitte, auf vier starke durch Rundbogen verbundene Pfeiler gestützt, eine vollständige aber flachgespannte Kuppel (108 Fuß Durchmesser). An zwei jener stützenden Rundbogen, den östlichen und westlichen, lehnen sich zwei wieder auf Pfeilern und Säulen ruhende Halbkuppeln an. Die östliche ist dann in gleicher Weise wieder durch drei kleinere Halbkuppeln getragen, deren mittelste die Altartribune bildet; die westliche hat nur zwei tragende Halbkuppeln, da der Raum der mittleren hier vom Haupteingang weggenommen wird. An den Umschließungsmauern erkennt man die starken Widerlagen, die durch Rundgewölbe mit den 4 Mittelpfeilern verbunden zur Unterstützung

der Kuppel mitwirken. Vorne ein Portikus, an den sich ein Säulenhof anschließt.

Tafel IV.

a) Vorderansicht der Sofienkirche. Die ungeheure Last der Kuppel gibt dem Gebäude eine gedrückte Schwerfälligkeit, die sich besonders an den aus Wand und Dach vortretenden Widerlagen fühlbar macht.

b) Durchschnitt der Markuskirche in Venedig, welche zwar viel später (976—1071) erbaut ist, aber jenen byzantinischen Kuppelbau nur noch verschwenderischer zeigt und jedenfalls vom Muster der Sofienkirche abhängig ist.

c. Dritte Grundform:

Runde und vieleckige Kirchenbauten. Ein erhöheter runder oder vieleckiger Mittelraum, entweder flach oder mit einem Kuppelgewölbe gedeckt; ein niedrigerer Umgang ist nach außen entweder rund abgeschlossen oder vieleckig gebrochen; jenes besonders bei den Taufkapellen, welche den ersten Anlaß zu diesem Stil gaben, letztres bei den Kirchenbauten, bei denen man ihn später anwandte.

(Tafel 9, c: Grundriß der Taufkapelle beim Lateran, gewöhnlich als Baptisterium Constantini bezeichnet.)

Tafel V.

Grundriß des Achener Doms, soweit er unter Karl dem Großen gebaut ist und nach dem ursprünglichen Plan; jetzt ist durch Anbau des großen, dem 14ten Jahrhundert angehörigen Chors und vieler Kapellen, so wie durch Abänderung des Daches das alte Gebäude im Aeußern kaum noch erkennbar. Eine achteckige Kuppel ruht erhöht auf acht starken Pfeilern; um diese läuft ein sechszehneckiger Umgang von zwei Stockwerken; die eine Seite dieses Sechszehnecks ist zum Zwecke des Eingangs durchbrochen, die beiden benachbarten durch Treppenthürme von außen verdeckt. Vielleicht war aber auch schon im ursprünglichen Bau an der dem Eingang entgegengesetzten Seite ein kleiner Chor herausgebaut.

Tafel VI.

Durchschnitt des Achener Doms; man erkennt die beiden Stockwerke des Umgangs und die Art, wie sich das zweite Stockwerk durch zwei übereinanderstehende Säulenreihen nach dem Mittelraume öffnete. Die Säulen, von den Franzosen ausgebrochen, werden eben wieder eingesetzt. Die Bedachung des Umgangs dient zugleich zur Seitenstützung der Kuppel. Statt des abscheulichen gegenwärtigen Daches ist in der Zeichnung die ursprüngliche flache Dachform beibehalten.

II.

Zweite Epoche.

Die Baukunst der romanischen und germanischen Völker im Mittelalter.

Zwei Grundformen.

A. Erste Grundform:

Der romanische oder Rundbogenstil. Er schließt sich in der Grundanlage an den Basilikenstil an, nur mit dem Unterschiede a. Daß er die Kreuzform auch nach außen kraftvoller hervorhebt. b. Daß er das rundbogige Kreuzgewölbe statt der flachen Decke annimmt, was denn die Einführung des Rundbogens auch für Fenster und Verzierung, so wie die Verwandlung der leichten Säulen in starke Pfeiler zur Folge hat. Im Durchschneidungspunkte des Lang- und Querschiffes tragen die hier größern Gewölbbogen meist eine runde, vier- oder vieleckige Kuppel. c. Daß er die durch Einführung der Glocken unerläßlich gewordnen Thürme organisch mit dem Gebäude verbindet und diesem daher ein stärkeres Aufstreben, folglich im Verhältnis zu Länge und Breite eine bedeutendere Höhe gibt.

Tafel VII.

Drei Fassaden altitalienischer Kirchen aus der Zeit des romanischen Stils. Man sieht die Tendenz der Italiener, die Farbe und malerische Wirkung in der Architektur hervorzuheben, während Deutschland mehr die ernstere Skulptur zur Verzierung anwendet. Deutsche Fassaden dieses Stils sind nicht aufgenommen worden, weil sie allwärts vor Augen sind.

a) **San Michele in Pavia**; sehr charakteristisch für den Baustil der Lombardei sind diese vom Boden bis zum Dach emporsteigenden, die ganze Front zerschneidenden und oben mit einem kleinen Dach geschlossenen Strebepfeiler, welche sowohl Stütze als Verzierung sind und zugleich die drei Schiffe bezeichnen sollen. Die seltsame schräg aufstrebende Säulen- und Bogenverzierung unter dem Dache erinnert sehr an den deutschen Bogenfries.

b) **San Zeno in Verona**, ungefähr den Gipfel darstellend, zu dem sich der romanische Stil in der Lombardei bei Verzierung der Fassaden erhebt.

c) **San Miniato al monte** zu Florenz, als eins der schönsten Modelle romanischen Stils in Toskana. Die Kirche ist im Anfang des 11ten Jahrhunderts begonnen, diese Fassade aber sicher nicht vor dem 13ten vollendet worden. Man merkt das Festhalten am Basilikenstil, überhaupt am antiken Formensinn.

Tafel VIII.

Drei unter sich verwandte Hauptdenkmale des romanischen Stils im Grundriß; alle drei zu Köln.

Oben: **Maria auf dem Kapitol**; die Zeit der Erbauung, ungewiß und viel bestritten, schwankt zwischen dem 7. und 13. Jahrhundert. Charakteristisch ist, daß die Arme des Kreuzes ganz wie die Nische abgerundet sind, eine dem Niederrhein eigenthümliche Form, die auch bei den andern Grundrissen dieses Blattes hervortritt, nur daß bei der Maria auf dem Kapitel diese Halbrotunden die volle Breite des Langhauses, bei den beiden andern nur die des Mittelschiffs haben. Zwei Rundthürme zu beiden Seiten der Fassade, die noch sehr unbedeutend und formlos sind.

In der Mitte: **Abteikirche Großmartin**, offenbar an Maria auf dem Kapitol als Muster angeschlossen, sonst ein Gebäude mit merkwürdig vielen Ungleichmäßigkeiten und Vermessungsfehlern. Der ursprüngliche Bau ist in der germanischen Zeit durch Spitzbogen im Mittelschiffe modifizirt worden. Pfeiler und Seitenwände viel kräftiger als bei Maria auf dem Kapitol, weil sie als Stützen und Widerlagen des mächtigen Thurmes dienen müssen, der sich im Durchschneidungspunkt des Haupt- und Querschiffes erhebt; ihn umgeben, dicht an ihn angelehnt, vier kleinere Thürme, wovon zwei im Grundriß sichtbar sind. Zwei noch nicht fertige oder durch Brand zerstörte werden jetzt ausgebaut. Fassade und Vorhalle unzierlich.

Unten: **Sankt Aposteln**, die am meisten malerische von allen romanischen Kirchen am Niederrhein. Im Durchschneidungspunkt eine Kuppel, die im Innern und Aeußern achteckig hervortritt und außen von einem flachen Dache abgeschlossen wird; außerdem zwei Rundthürme zu beiden Seiten des Chors und ein viereckter viel höherer Thurm über dem Eingang; hinter diesem, am Fußende des Kreuzes, ein zweites gradlinig abgeschlossenes Querschiff. Erbaut auf dem Höhepunkte des romanischen Stils, gegen Ende des 12ten Jahrhunderts, unmittelbar vor dem Eintritt des Uebergangsstils.

Tafel IX.

Oben: **Grundriß und Durchschnitt des Doms von Pisa**, eines Hauptbeispiels romanischer Architektur in Italien, begonnen 1063. Das Mittelschiff mit flacher Decke, aus welcher im Durchschneidungspunkte, sehr disharmonisch, eine einzige Kuppel sich emporwölbt. Die niedrigern Seitenschiffe laufen auch um die Kreuzarme herum: es ist dasselbe Motiv wie bei Maria auf dem Kapitol, nur daß bei der Maria die Kreuzarme rund, zu Pisa gradlinig abgeschlossen sind, mit kleinen Halbrotunden.

Unten: **Drei Taufkapellen im Grundriß**, von sehr verschiedener Form.

b) Das sogenannte **Baptisterium Constantini** bei der Lateranskirche zu Rom; Achteck mit erhöhetem, gleichfalls achteckigem Mittelraum, der auf je zwei übereinandergestellten Säulen ruht. Erbauungszeit schwankend.

c) Die Taufkapelle bei der Kirche Sankt Georg in Köln, welche Kirche sich an die offne Seite des Baptisteriums anschließt, erbaut von Erzbischof Anno II. 1072—74.
d) Die (abgerissene) Taufkapelle Sankt Martin in Bonn.

Tafel X.

Chor der Kirche von Heisterbach vor der Zerstörung, Aufriß. Der kleine Glockenthurm mit den dem Uebergangsstil eigenthümlichen Spitzgiebeln; die Seitenmauern des Querschiffs mit ganzen und halben Rosen als Fenster, gleichfalls dem Uebergangsstil eigen. Besonders lehrreich ist hier die Anordnung der schrägen Strebepfeiler, welche die gewölbte Chornische von außen stützen: aus dieser Form entwickelt sich bald hernach der reine germanische Strebebogen. Erbaut mitten im Kampf beider Systeme, des romanischen und germanischen, von 1202 bis 1233: das Mittelschiff hat Spitzbogen, die architektonischen Ornamente aber gehen noch vom Rundbogen aus.

Tafel XI.

Ansicht der Kirche von Gelnhausen. Sie ist ein sehr gültiges Muster des Uebergangsstiles, besonders die Chorpartie. Die Kreuzarme sind gradlinig abgeschlossen, der Chor aber fünfseitig gebrochen; jede dieser Seiten endet oben in einen Spitzgiebel, der die Gestalt eines gleichseitigen Dreiecks hat. Dasselbe Motiv wird dann an den Thürmen wiederholt. Der vorderste Fassadenthurm ist jedenfalls älter und schadet mit seiner Schwerfälligkeit wesentlich der Harmonie. Bei der gleichzeitigen Pfarrkirche zu Sinzig (welche von kleinen Kirchen das reinste Modell des Uebergangsstils sein möchte) wird dieser Thurm zweckmäßiger durch eine brillante Fassade ersetzt. Zeit der Erbauung: Erste Hälfte des 13ten Jahrhunderts.

Tafel XII.

Die sogenannte Templerkapelle auf der obern Burg zu Kobern an der Mosel, Aufriß und Grundriß, als zierlichstes Beispiel eines kleinen Kirchenbaues im Stil der Baptisterien. Ein Sechseck, aus dessen Mitte die kleine gleichfalls sechseckige Kuppel

auf ſechs Unterlagen emporſteigt, welche aus je fünf freiſtehenden Säulen gebildet ſind. Die eine Seite des äußern Sechsecks erweitert ſich zu einem mehr als halbrunden kleinen Chor, die Seite neben dem Chor iſt durch die Thüre durchbrochen. Der Umgang iſt, was ſelten, mit einem halben Tonnengewölbe bedeckt, das ſich als Seitenſtütze gegen die Mauern des Mittelraumes ſtemmt. Die Verzierungen gehören dem Uebergangsſtil an, beſonders die Fenſteröffnungen; die Intercolumnien oder Verbindungsbogen über den fünfſäuligen Pfeilern ſind entſchieden ſpitz. Zeit der Erbauung: 13. Jahrhundert.

B. Zweite Grundform:

Der germaniſche oder Spitzbogenſtil. Von dem romaniſchen in der Hauptſache unterſchieden 1. Durch die höhere Spannung der Gewölbe, deren größere Leichtigkeit es möglich macht, Mauern und Pfeiler dünner zu nehmen, als bei dem romaniſchen Rundbogengewölbe. 2. Daher ſtatt der ſchweren romaniſchen Pfeiler die einfache ſchlanke Säule im Innern wiederkehrt, bald als nackte (doch nie kannelirte) Rundſäule, aus deren Kapitäl erſt die Gewölbgurten hervorſprießen, bald ſo, daß die letztern in Form von Halbſäulen unter dem Kapitäl an der Hauptſäule bis an den Boden hinabſteigen. 3. Das erhöhete Mittelſchiff wird jetzt durch Strebebogen geſtützt, welche von den verzierten Strebepfeilern in der Wand der Nebenſchiffe ausgehen und über die Dächer der Nebenſchiffe hinüber ſich gegen die Mauern des Mittelſchiffs ſtemmen. 4. Die Thürme ſind geſetzmäßig an die Flanken der Faſſade geſtellt, nur zwei am ganzen Bau; bloß in den engliſchen Bauten dieſes Stils wird der ſtarke Mittelthurm im Durchſchneidungspunkte gerne beibehalten, die germaniſche Architektur in Deutſchland ſetzt dorthin höchſtens ein ganz kleines Thürmchen.

Tafel XIII.

Grundriß der Liebfrauenkirche in Trier. Beiſpiel des erſt aufknoſpenden germaniſchen Stils an einem der ſchönſten Bauwerke aller Zeiten und Völker. Erbaut 1227—1244. In der Mitte auf vier ſtarken, (von je vier Halbſäulen umſchloſſenen) Rundſäulen die erhöhete Kuppel, außen als ſtumpfer Thurm bemerklich.

Von dieser gehen vier erhöhete Kreuzarme aus, auf einfache Rundsäulen gestützt; der östliche Arm ist durch den angebauten halbrund abgeschlossenen Chor verlängert. Die Räume zwischen den Ecken der Kreuzarme sind durch je zwei niedriger gewölbte Rotunden ausgefüllt; an der vom Chor abgewendeten Seite, etwas hinter der Fassade hervortretend, zwei runde Thürme, die wie zwei kleinere neben dem Chor als Treppenhäuser dienen. Das Ganze die geistreichste Vereinigung der innern Kreuzform mit dem nach außen hervortretenden Rundbau.

Tafel XIV.

Grundriß des Doms zu Köln, des vollendeten Musters der germanischen Baukunst. Vier Pfeilerreihen bilden fünf Schiffe; die beiden innern Pfeilerreihen verbinden sich im Chor, den sie halbrund in sich einschließen; die äußern lösen sich im Chor in den reichen Kapellenkranz auf. Das Querschiff hat zwei Pfeilerreihen. In der Fassade zwei mächtige Thürme, zwischen denen das Mittelportal sich öffnet; sie selbst sind jeder von 2 kleinern Portalen durchschnitten, welche in die Seitenschiffe hineinführen. Die geistvolle Anordnung ist in allem Wesentlichen vom Grundriß der Kathedrale von Amiens entlehnt, und wiederholt sich etwas später, nur vereinfacht, an der Klosterkirche von Altenberg.

Tafel XV.

Fassade der Abteikirche von Altenberg im Dhünnthale unweit Köln. Sie ist aufgenommen, um die einfache Form des großen Fensters über dem Portal zu zeigen, welches an den deutschen und an den meisten englischen Bauten des germanischen Stils gesetzlich ist; an dessen Stelle tritt in der französischen Baukunst die Rose. Zugleich zeigt diese Ansicht einer nach der Ordensregel ganz einfach gehaltenen Klosterkirche klarer, als der reichere Kathedralstil, das System den Strebepfeiler und Strebebogen in seiner architektonischen Nothwendigkeit und strengen Schönheit. Erbaut ist diese Fassade erst im 14ten Jahrhundert, aber nach dem ursprünglichen Entwurf von 1255, nach welchem der Chor schon 1265 vollendet war.

Tafel XVI.

Faſſade der Kirche Notre Dame in Paris. Statt des ſpitzbogigen Faſſadenfenſters über dem Portal, wie es das vorige Blatt zeigte, hier die runde Roſe; die einfach klare Form des in ſpitzem Winkel aufſtrebenden Daches durch eine gradlinige Galerie verdeckt, die ganze Faſſade unter der Roſe nochmals durch eine zweite horizontale Galerie zerſchnitten. Dem entſprechen dann die gleichfalls gradlinig abgeſchloſſenen Thürme. Die Strebepfeiler nach dem bloßen Geſetz der Nothwendigkeit ſich verjüngend, ohne feingefühlte Gliederung.

Tafel XVII.

Faſſade einer pyrenäiſchen und einer engliſchen Kirche, beide germaniſchen Stils.

a) Faſſade der Kirche von Batalha in Portugal; man erkennt die ſeltſam-fantaſtiſche Auflöſung alter Formen, die auch in allen manuiſchen Bauwerken hervortritt.

b) Faſſade der Kathedralkirche von York, welche eins der bedeutendſten Denkmale germaniſcher Architektur in England iſt. Der alte Charakter normanniſchen Kirchenſtils, die Feſtungsarchitektur, zeigt ſich noch hier in dem Zinnenkranz, der die Thürme und die Faſſadenmauer bekrönt. Dagegen iſt das große Hauptfenſter ähnlich wie bei deutſchen Kirchen angeordnet, während die untern Thurmgeſchoſſe wieder durch die horizontalen franzöſiſchen Galerien zerſchnitten ſind.

Tafel XX.

Unterer und oberer Grundriß der Kloſtergebäude der Ziſterzienſerabtei Altenberg im Dhünnthal. Dieſe Bauten ſtanden bis 1815, wo eine Feuersbrunſt ſie zerſtörte; aufgerichtet ſind ſie am Ende des 12ten und Anfang des 13ten Jahrhunderts. Sie gewähren für die Kloſterbauten des Mittelalters eine vorzüglich klare Anſchauung, da dieſe faſt alle in ähnlicher Weiſe angeordnet ſind.

a. Drei Säulen, welche dem rechten Kreuzarme der noch ſtehenden Kirche angehören. b. Im untern Stockwerk die Sakriſtei;

im obern die Schatzkammer. Dann ferner im untern Stockwerk c. der Kapitelsaal, für Berathungen und für die jeden Morgen stattfindenden Lectionen bestimmt. d. Der Keller. e. Die Küche. f. Der Speisesaal oder Refektorium. Im obern Stockwerk bilden alle diese Räume c. d. e. f. den großen gemeinschaftlichen Schlafsaal, das Dormitorium, das auch noch über den östlichen Flügel des Kreuzgangs wegging. Endlich der nur einstöckige, daher nur im untern Grundriß gezeichnete Kreuzgang, außen von einer festen Mauer geschlossen, nach Innen durch Bogenstellungen in den Hof sich öffnend; am nordöstlichen Eck mündet er in die Kirche ein. Um ihn herum lagen dann die Abtwohnung, die Zellen, die Bibliothek, das Hospitium, die Wirthschafts- und andere Gebäude.

III.

Dritte Epoche.

Die wiedererwachende antik-klassische Form in der modernen Kirchenarchitektur.

In Italien, wo man von dem Geiste des klassischen Alterthums nie völlig losgekommen, erwacht dieser Geist in Wissenschaft und Leben noch viel kräftiger seit dem 15ten Jahrhundert. Die Architektur stößt Alles wieder aus, was sie von romanischen und germanischen Elementen während des Mittelalters aufgenommen hat, und kehrt zu der antiken Säule, zu dem antiken Gebälk zurück, aber nicht zu den reingriechischen, sondern zu den Formen wie die Römer sie aus den griechischen herausgebildet hatten. Sogar nimmt man anfangs die flache Bedeckung der innern Räume wieder auf, behält aber daneben die konstantinopolitanische Kuppel, die man in Italien auch während des Mittelalters nicht aufgegeben hatte. Die hieraus entstehende Disharmonie zwischen flacher und wölbiger Bedeckung nöthigte dann dazu, doch wieder ein Gewölbe aufzunehmen. Dieses wird aber nicht mehr übers Kreuz gespannt, sondern dem herrschenden Geiste nüchterner Verständigkeit gemäß als einfaches Tonnenge-

wölbe angelegt. Die ſchöne und bedeutungsvolle Form des Thurmes wird jetzt überflüſſig, weil ſie an keiner Stelle mehr organiſch-lebendig in das Gebäude einzugreifen vermag; dagegen faßt die Kuppel als der einzige aufragende Theil kraftvoll den ganzen Bau als Gipfel deſſelben zuſammen. Das Letztre iſt am vollkommenſten und großartigſten in der Peterskirche zu Rom erreicht worden. Dieſer Stil verdrängt auch dieſſeits der Alpen den einheimiſch germaniſchen; doch haben wir keine ſpätern Muſter liefern wollen, da ſie im Weſentlichen jene Grundform oder auch wol die älteren wiederholen und nur mit mehr oder minder Geiſt und Geſchmack modifiziren.

Tafel XVIII.

Die heilige Geiſtkirche zu Florenz, erbaut von Filippo Brunelleschi (1375—1444), dem vorzüglichſten Wiedererwecker antiken Bauſtils. Sie hat, wie auch die dortige Lorenzkirche von demſelben Meiſter, flache Decke, kehrt alſo zu dem längſtverlaſſenen Baſilikenſtil zurück; der Chor iſt gradlinig abgeſchloſſen, das ganze Innere der Umfaſſungsmauer in halbrunde Wandniſchen zwiſchen Säulen zerſchnitten, in deren jeder ein Fenſter liegt.

Tafel XIX.

Die jetzige Peterskirche in Rom, im Grundriß.

Oben: Der nicht zur Ausführung gekommene ſehr ſchöne Bauplan Bramante's (den Andere dem Raffael zuſchreiben), nach welchem 1506 zuerſt der Bau begonnen, aber nicht fortgeführt wurde.

Unten: Der jetzt ſtehende Bau, wie Michel Angelo ihn umgewandelt. Eine mächtige Kuppel über einem griechiſchen Kreuz (d. h. mit vier gleich langen Kreuzesarmen); in den Gden der Kreuzesarme vier kleinere Kuppeln. Später beſchloß man den weſtlichen Arm, wie man ihn auf dem Riſſe ſieht, länger als die übrigen auszubauen, um ſo die gewöhnlichere Form des lateiniſchen Kreuzes (mit längerm Fußende) zu gewinnen. Dieſen Anbau leitete Carlo Maderno: derſelbe vollendete auch 1614 die jetzige Faſſade, welche mit ihrer geiſtloſen Ueberladung ſchon ganz entſchieden in den Zopfſtil übergeht.

IV.

Details.

Tafel XXI.

Thürme.

a) Thurm der alten Basilika von Sankt Peter zu Rom; einfachste Form des Thurmbaus als eines bloßen Glockenhauses. Der Thurm war nicht an die Kirche selbst angebaut, sondern stand am Eingange des Säulenhofes, durch die ganze Länge des letztern von der Kirche getrennt.

b) Thurm der Abteikirche Laach; zwei solcher Rundthürme stehen zu beiden Seiten der Fassade, während die Thürme beiderseits der Ghornische meist viereckig gewählt werden. Bei diesem Thurme tritt zugleich das romanische System der Mauerverzierung durch Bogenfries und Lisenen klarer als an den meisten rheinischen Bauwerken hervor. 12. Jahrhundert.

c) Thurm der Sankt Kastorkirche zu Koblenz, gleichfalls im reinen und einfachsten romanischen Stil; zwei dieser viereckten Thürme fassen die Ghornische ein. 11. oder 12. Jahrh.

d) Der schiefe Thurm von Pisa, welcher als Glockenhaus des Domes dient, von diesem aber nach italienischer Weise durch die Breite einer zwischen beiden Bauten hindurchführenden Straße getrennt ist. 12. Jahrhundert.

e) Mittelthurm der Pfarrkirche von Sinzig, als Thurmmodell des Uebergangsstils. Ueber einer Kuppel im Durchschneidungspunkte der Kreuzarme sich erhebend und weit über die viereckten Thürme des Chores aufragend faßt er das ganze Gebäude im Zentrum zusammen. Besonders charakteristisch für den Uebergangsstil sind die Spitzgiebel in Form gleichseitiger Dreiecke, welche die acht Seiten des Thurmes als Mittelglieder mit dem Dache verbinden und in höchster Entfaltung am Thurm des germanischen Stils wiederkehren.

f) Mittlere und obere Geschosse am freyburger Münster, mustergültig für die reifste Ausbildung des germanischen Stils. Man sieht hier besonders klar und zierlich, wie das untere noch

viereckige Geschoß sich in ein achteckiges und dieses wieder hinter den Spitzgiebeln in die durchbrochene achtseitige Pyramide auflöst. Erbaut um 1300.

g) Der Glockenthurm der heil. Clara zu Neapel; die beiden Untergeschosse 1328, die obern im Stil der Renaissance Anfang des 17ten Jahrhunderts erbaut. Das dem Thurm so wesentliche Gefühl des Emporstrebens ist völlig aufgeopfert.

Tafel XXII.

Fenster und Bogen.

a) Das gewöhnliche Fenster romanischen Stils, Rechteck oben im Rundbogen geschlossen.

b) c) d) e) Romanische Rundfenster, welche bereits auf die französischen Fensterrosen des germanischen Stils hindeuten: c. aus den Klostergebäuden von Altenberg, b. aus den Nebenschiffen von S. Kunibert in Köln und dem Hauptschiffe von Heisterbach, c. Hauptchorfenster in Worms, d. aus der Wand über dem Chore zu Andernach.

f) Halbkreisfenster in Form einer gestutzten Rose, besonders dem Uebergangsstil eigen: es findet sich zu Neuß, Bonn, Sinzig, S. Gereon in Köln und sonst häufig.

g)—l) Kleeblatt- und Kreuzfenster des romanischen und des Uebergangsstils, meist nur in kleinen Dimensionen angewandt; g. i. k. von Neuß; besonders charakteristisch l. in Form der Francica oder französischen Lilie (Dormitorium von S. Gereon, Schwarzrheindorf, Sinzig, Kuppelthurm von Neuß.)

m) n) o) Größre in Arkaden zerlegte Fenster und Kreuzgangbogen, welche schon die Nothwendigkeit des Spitzbogens ahnen lassen; m. vom Kreuzgang der Liebfrauenkirche zu Trier, n. vom Haus zur Rheingasse in Köln, o. vom Kuppelthurm zu Gelnhausen.

p) q) r) Maurische Bogen, von denen besonders der Hufeisenbogen q. für den maurischen Stil charakteristisch ist, während der eingedrückte Spitzbogen oder Gefelsrücken

p. in die verfallende Kunst des germanischen Stils aufgenommen worden ist.

s) Mittelschiff Fenster des reinen germanischen Stils in reifer Ausbildung, von reichem Stabwerk gefüllt, mit durchbrochenem Giebeldreieck darüber und von zwei aus den Strebepfeilern aufschießenden Knospenthürmchen eingeschlossen, von der Katharinenkirche zu Oppenheim.

t) u) Fenster des verfallenen germanischen Stils aus der Zeit, wo er ins Moderne übergeht; die Form u. ist ein Hausfenster aus Danzig.

v) Fenster von Michel Angelo gezeichnet, mit völliger Wiederaufnahme antik klassischer Motive.

Tafel XXIII.

Kreuzgangarkaden und Säulen.

a) Schlichteste Arkadenform des romanischen Stils; vier kleine Rundbogen von einem großen umspannt, aus dem Kreuzgang zu Bonn, erbaut in der Mitte des 12. Jahrhunderts.

b) Arkade des Uebergangsstils, drei Spitzbogen, jeder mit drei runden Stäbchen verziert, unter einem zusammenschließenden Rundbogen, aus dem Kreuzgang von Altenberg, Ende des 12. Jahrhunderts.

c) Ebenso; vier Spitzbogen unter größerm Rundbogen, aus der Abtei Rommersdorf bei Neuwied.

d)—h) Barocke Säulenformen romanischen Stils aus Italien, die gebündelte Säule d. und der Säulenfuß h. aus dem Dom von Modena (11. Jahrh.), f. aus Ferrara, g. ein Maskenkapitäl mit vier Köpfen aus dem Kreuzgang von San Stefano zu Bologna, e. zwei Arkadensäulchen mit buntverzierten Schäften aus dem Klosterhof von San Paolo bei Rom.

i) Eine der vier Säulen, welche das Altardach der S. Peterskirche in Rom tragen, als Beispiel des schon wieder ausartenden Renaissancestils.

Tafel XXIV.

Details tragender Glieder.

a)—m) **Kapitäle.**

a) Das modifizirte korinthiſche Kapitäl; Kelchform von mehreren Blätterreihen umgeben, in acht oder vier Doppelſchnecken unter acht- oder vierſeitigen Deckplatten endigend. Das vorliegende Muſter iſt aus Pola in Iſtrien; in mannigfaltigen Umwandlungen aber, einfacher oder reicher, kommt dieß Kapitäl unzähligemal an Baſiliken und Gewölbkirchen Italiens, ferner im romaniſchen Stil Deutſchlands und ſelbſt in ſarrazeniſchen Bauwerken vor.

b) Byzantiniſches Kapitäl mit keilförmigem Kämpfer, aus San Vitale in Ravenna.

c) Das ſchmuckloſe Würfelkapitäl, im ältern romaniſchen Stil das gewöhnlichſte, beſonders bei Krypten, z. B. Maria auf dem Kapitol in Köln.

d) Daſſelbe mit Reifenverzierung, aus Hagenau im Elſaß.

e) f) Daſſelbe mit Blattwerk und einem Vogel, aus dem Münſterkreuzgang zu Bonn.

g) Daſſelbe mit zierlichem Blattwerk und einem Kämpfer mit Eichenblättern, aus dem Kreuzgang der Kapitelskirche in Köln.

h) Daſſelbe mit ſchönerm Kämpfer aus dem Kreuzgang von Pantaleon in Köln.

i) k) Wiederaufnahme der Kelchform zur Zeit des Uebergangsſtils, aber mit noch zugeſchloßnen Knospen und Blättern, i. aus Andernach, k. aus Gelnhauſen.

l) Kapitäl des reifen germaniſchen Stils, in welchem jegliche Erinnerung an die korinthiſche Grundform aufgegeben erſcheint, aus S. Stefan in Mainz.

m) Kapitäl von der Hand des Nicolo Pisano, entnommen der Kanzel im Baptiſterium zu Piſa: höchſt zierliche Vereinigung antiker Grundform mit dem reicheren Blätterſtil und des Mittelalters.

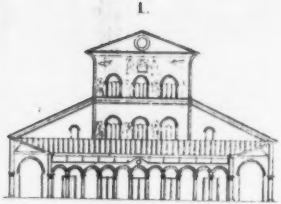
n) o) **Säulenfüße.** o. Die gewöhnliche Basis des romanischen Stils, der antiken attischen Basis nachgebildet: Platte, Polster, Hohlkehle und zweites kleineres Polster. n. Die besonders dem Uebergangsstil eigene Basis, das unterste Polster durch vier Blätter mit den vier Ecken der Platte verbunden: das vorliegende Muster vom Taufstein zu Unkel.

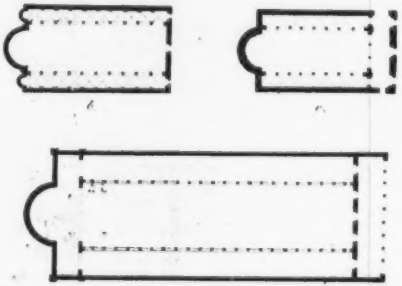
p) q) **Konsolen** unter Heiligenbildern, aus dem Domchor von Köln, Reblaub und Stechpalme.

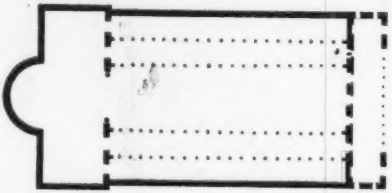
r) **Pfeilerdurchschnitte** des Doms in Köln. Oben: Pfeiler zwischen den Nebenschiffen. Mitten: Pfeiler zwischen Nebenschiff und Mittelschiff. Unten: Pfeiler in der Durchschneidung von Kreuzschiff und Langhaus.

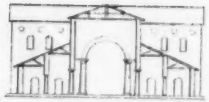
s) Mittelster Herzpfeiler in jedem der Thürme an demselben Dom.

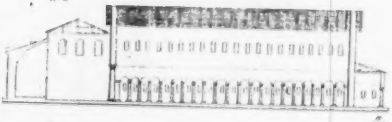
t) Mittelster Seitenpfeiler der Thürme nach dem Portal zu, von demselben Dom.

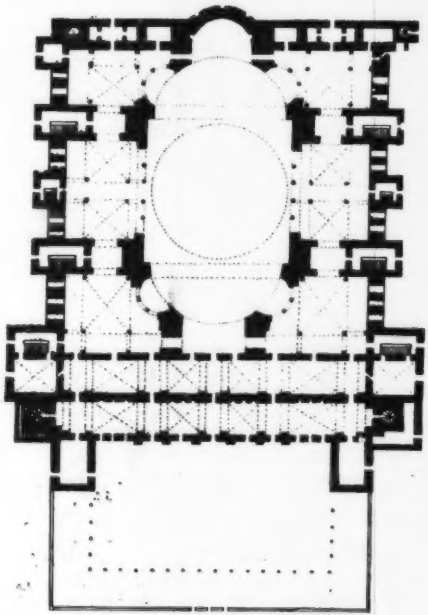


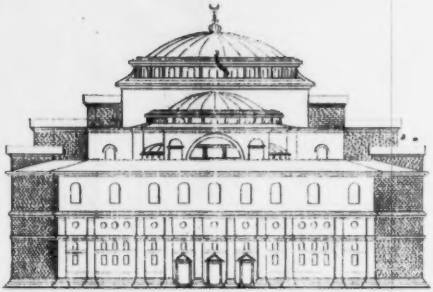


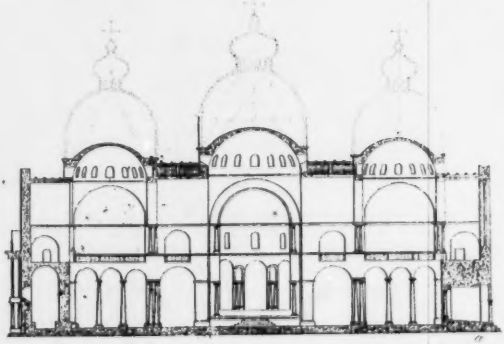


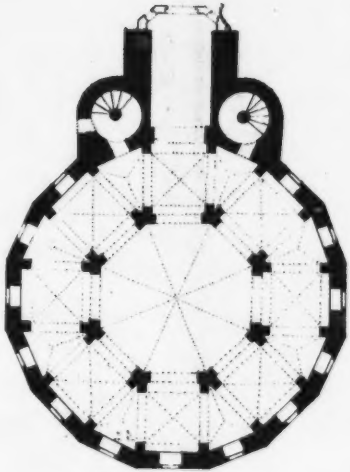


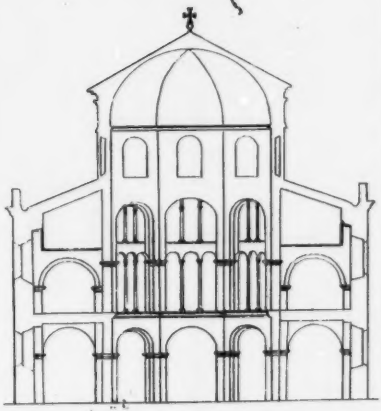


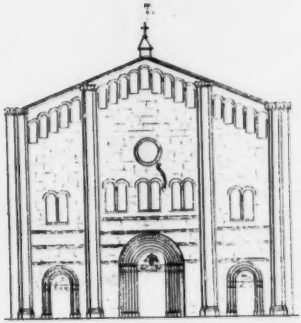


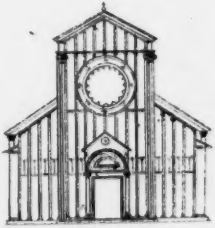


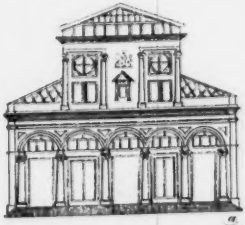


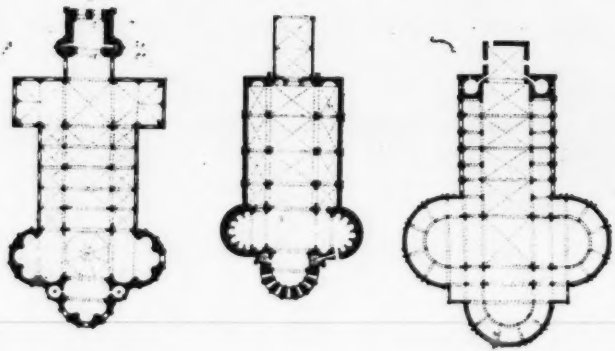


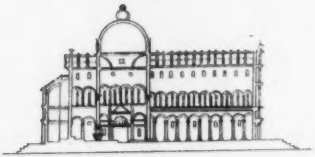


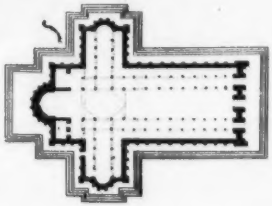


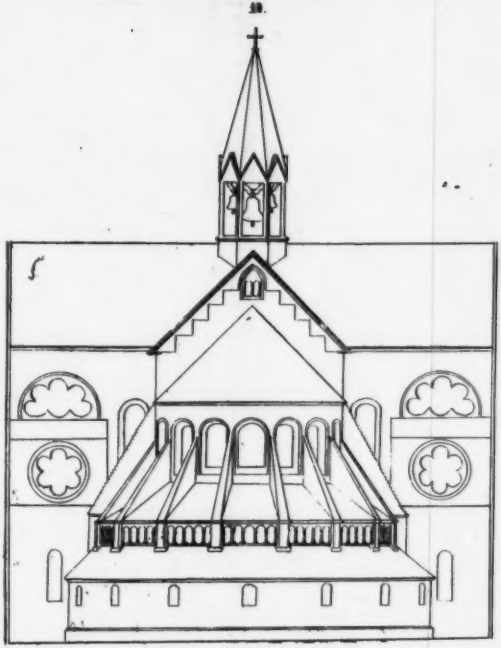


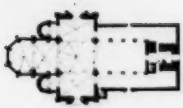


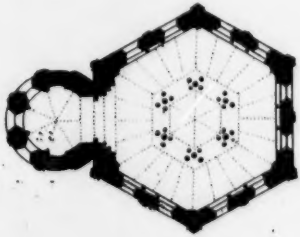


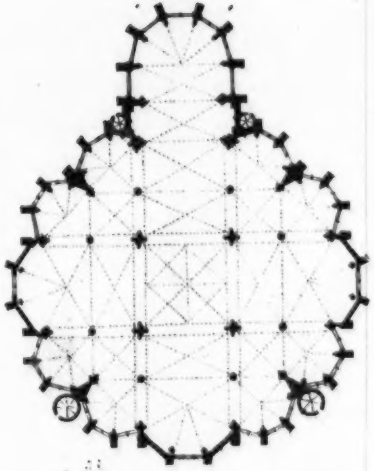


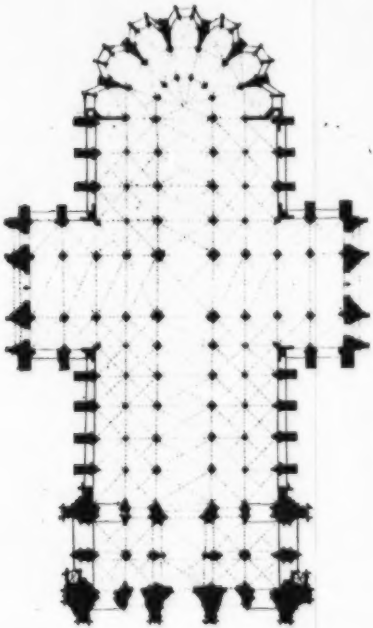


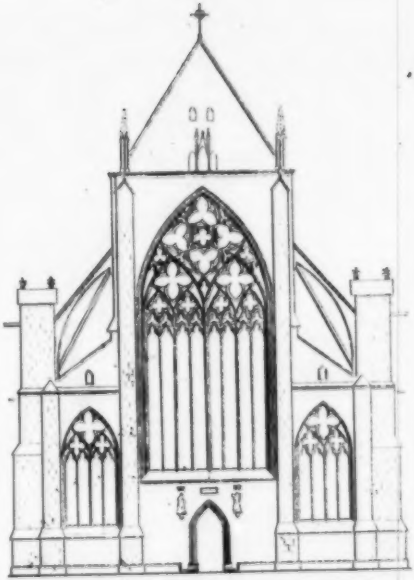




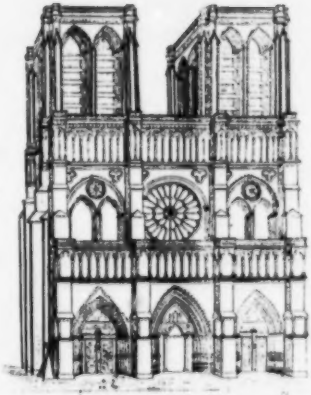


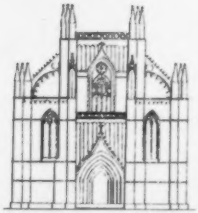


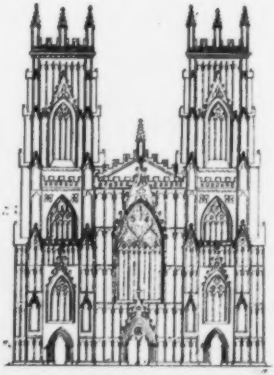


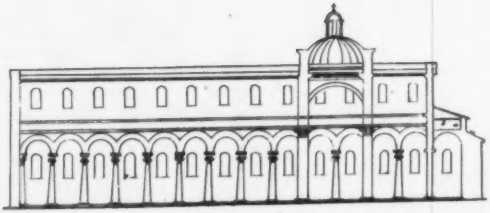


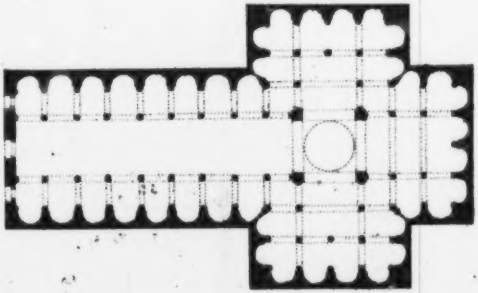
16.

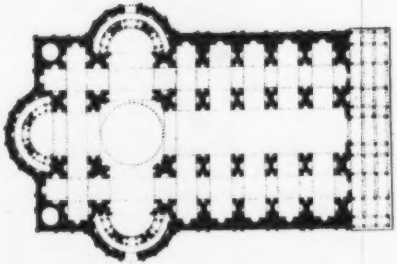


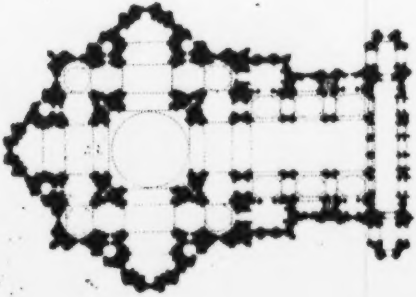


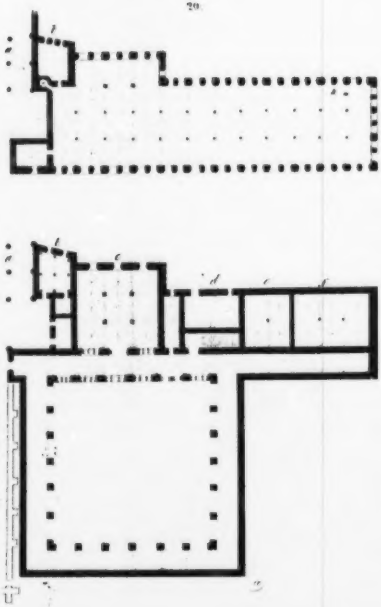


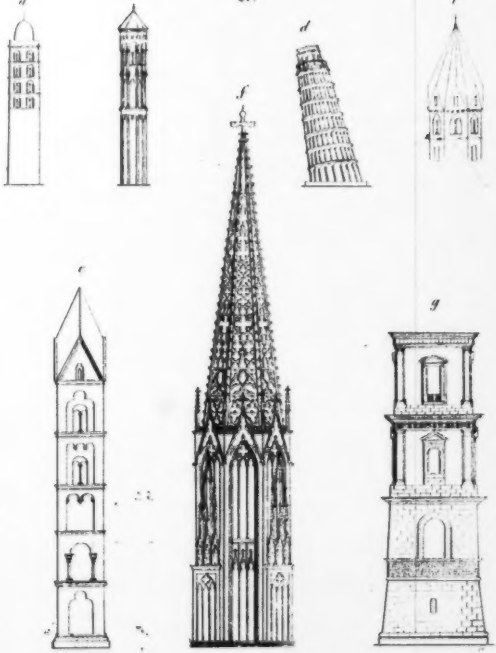


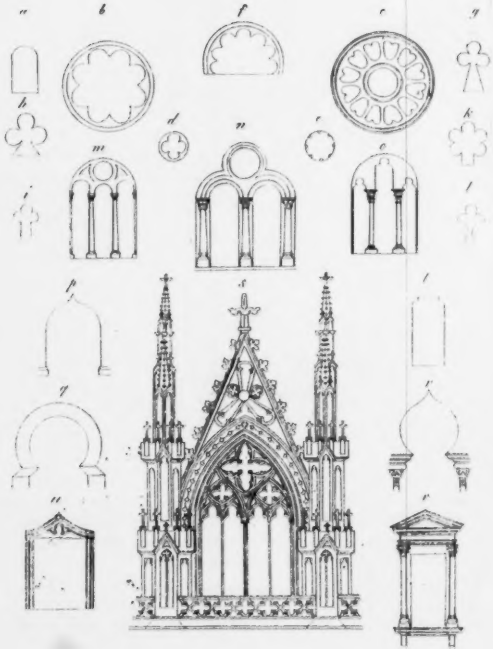


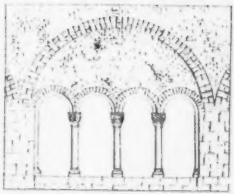


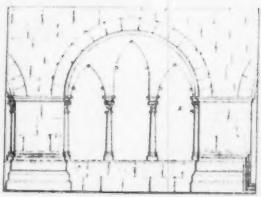




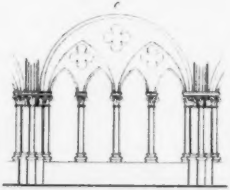

a
b
d
c
f
e
g


a
b
f
c
g
h
d
n
e
k
m
o
i
l
p
s
r
q
t
u
v


a


b

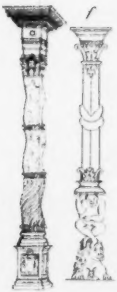
d


c

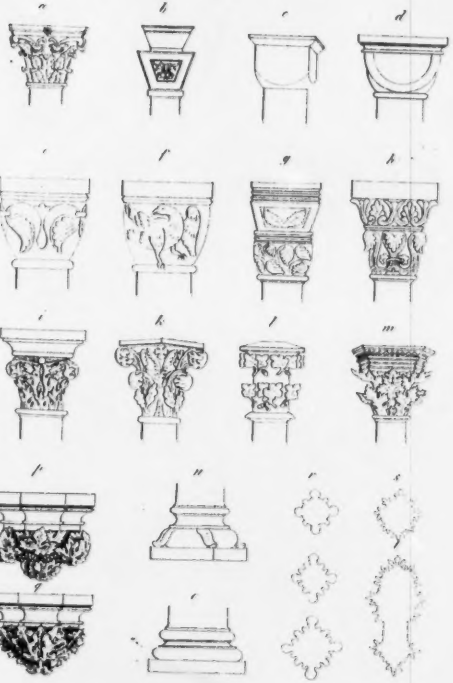
g

e

h


i

f


a
b
c
d
e
f
g
h
i
k
l
m
n
o
p
q
r
s
t

Rede

von

Gottfried Kinkel,

gehalten in

London

bei dem Bankett, der **deutschen Flüchtlinge** zur Feier der

deutschen Revolution,

am 13. März 1851.

„Bürger! mit stolzer Freude trete ich heute wieder vor Euch im Kreise meiner deutschen und europäischen Parteigenossen redend auf. Selbst aus den Reihen der Dulder wieder in die freudigen Reihen der Kämpfer getreten, erhalte ich die ehrenvolle Sendung, vor dieser Versammlung das Andenken unserer Märtyrer zu feiern. Ich stelle Ihnen den Antrag:

„Den Märtyrern der deutschen Revolution von 1848 und 1849 gleich ihren Brüdern in Frankreich, Ungarn, Polen und Italien den ewigen Dank der Völker auszusprechen".

Mir ist in diesem Auftrage der Vortheil zugefallen, Alles das von Lob und Preis vorzubringen, was von der letzten Revolution zu sagen ist; denn bis heute zählt sie in allen Ländern nur noch Märtyrer, und von Siegern kann noch keine Rede sein. Ich spreche das Grundgefühl dieser ganzen Zeit, dieser ganzen Mitwelt aus: nicht Einzelne allein, sondern alle Völker sind heute Märtyrer, und wie ein Meteor schwebt am dunklen Leidenshimmel Europas einzig das Kreuz des Degengriffs. Je mehr aber wir alle ein Märtyrerthum erdulden, desto gewisser ziemt es zu den leuchtenden Gestalten der ersten Bekenner emporzublicken.

Laßt uns zuvörderst aus diesem Aufblick zu ihnen Kraft und Muth schöpfen zur Fortsetzung des Kampfes, den sie auf uns vererbt haben. Kraft und Muth, weil ihr hartes Opfer uns den gewissen Sieg verbürgt.

Ja, Bürger, wären es bloße Rechte, die wir verfechten, bloße Rechte und politische Ansprüche, dann dürfte der Tod und die Vernichtung der großen Vorkämpfer uns entmuthigen. So bitter auch dieser Gedanke ist, zeigt doch die Erfahrung, daß Rechte durch Tyrannen vertilgt werden können, daß ganze Völker von der Gewalt ausgerottet, Verfassungen mit Leichtigkeit umgestoßen, ganze Menschenklassen zur Sklaverei erniedrigt worden sind. Alle ihre Paläste hat die Geschichte aus zerbrochenen Rechten aufgebaut. Aber wir kämpfen ja nicht für einzelne politische Rechte, wir wissen nichts

und wollen nichts wissen: von einer blauen Republik: wir kämpfen für eine Idee, und Ideen rottet kein Schwerthieb aus. Diese Idee ist die Erlösung der Welt von dem Elend, von der Noth eben so sehr geistiger Verdunkelung als leiblicher Armuth, diese Idee ist die Sicherung des Einzelnen in seinem vollen Anspruch an das Leben durch die Gesammheit, diese Idee ist die Einheit der ganzen, in Völker, Kasten und Kirchen nicht mehr zerspaltenen Menschheit zu einem Bruderbunde. Wir bekennen es mit unsern Märtyrern, gegenüber allen harten und feigen Herzen, daß die Möglichkeit der Wohlfahrt Aller keine Chimäre ist; wir glauben und bekennen, daß nur böser Wille der Aufhebung des Elends im Wege steht, und wir geloben, diesen bösen Willen, der vor Allem auf den Thronen und in ihrer Nähe seinen Sitz hat, zu zerschmettern; wir geloben und bekennen, daß in der freien Association und in der Erschaffung von Gesellschaftseigenthum der Weg der Zukunft schon gefunden ist, und wir brennen darnach, diesen Weg durch eine neue Revolution uns und der Menschheit zu eröffnen. Und weil wir so für eine Idee streiten, eine Idee, die jeder helle Kopf durchschaut und der jedes heiße Herz zujauchzt, darum sind wir unüberwindlich. Als die alte Welt sich zu Ende neigte, da schlugen sich die Sklaven für ihre Rechte, die Republikaner für ihre Freiheit: aber Spartakus sowohl wie Brutus fielen auf dem Schlachtfeld, und der Despotismus triumphirte im Blut der edelsten Bekenner. Da, statt der Rechte, hub das Christenthum die Idee auf den Schild, die heilige Idee der Gleichheit und Brüderlichkeit, und über jenen Märtyrergräbern stiegen zwei Jahrtausende lang die Tempel der Anbetung empor. Und das eben ist die Wundermacht der Märtyrer auf uns, ihr Kampfgenossen: sie entzünden auch in unserer Brust das heilige Feuer des Opfermuthes, der sie verzehrte; sie lehren uns die heiße Liebe zu der Sache, für die sie fielen, und den ingrimmigen Zorn gegen ihre Henker, die in ihnen die Welterlösung zu ermorden hofften.

Aber nicht auf uns allein, die schon neben ihnen im Kampfe standen, wirken die edlen Gefallenen, sondern sie haben uns auch eine Masse neuer Genossen geworben. Blickt Euch um auch außer unsern Schlachtreihen, tapfre Mitkämpfer, und Ihr werdet empfinden, welches Preises die Dulder werth sind, die heute, obwohl todt, doch so gewaltig in den Völkern fortleben, fortwirken. Noch nie ist in der Geschichte eine Revolution von so mildem, humanem Charakter aufgetreten wie die europäische von 1848: Die Völker verziehen mitten im Siege, keine blutige Volksjustiz vernichtete die langjährigen Peiniger der Menschheit. Und gegenüber dieser großherzigen Amnestie, was war die Antwort der siegenden Feinde? Pulver und Blei, Galgen, Zuchthaus. Eben diese unnatürliche Rachsucht, dieß Dulden voller Schmach, das ist es, wodurch die Märtyrer so gewaltig für unsre Sache werben. Die Völker haben ein tiefes Gefühl für Menschlichkeit, und wohl am stärksten ist damit unser deutsches Volk begabt. Entbehrung der Freiheit, politischer

Kränkungen ertragen wir, ich sage es zu unserer Schande, nur allzuleicht; aber wo die Menschlichkeit verläugnet wird, da empört sich unser Herz. Vor Allem aber ist es die eine große Hälfte des Menschengeschlechts, die selbst von Jahrtausenden ans Leiden gewöhnt der heiligen Macht des Leidens so gerne ihre Herzen öffnet ihre weichen und doch so starken, so hochschlagenden Herzen, Eure Herzen mein' ich, Ihr Frauen, die Ihr wie Veronika mit dem Schweißtuch die blutende Freiheit hinausgeleitet habt zu ihrer Schädelstätte. Wo lebt heute noch eine geistig bedeutende Frau, die nicht Socialistin, die nicht Feindin dieser mörderischen alten Weltordnung wäre? Welches Männerherz kann beben, wenn Ihr uns die Waffe in die Hand drückt? Welcher Mann zagt in den Kampf zu gehen, wenn er eine Republikanerin als Mutter seiner Waisen hinterläßt? Welche Sache könnte den Sieg verfehlen, der die Frauen ihre Thränen, ihre nie verlöschende Begeisterung, ihre unermüdliche Thatkraft weihen? Ehre darum den Märtyrern, die auch Euch für unsere Sache eroberten!

Und so laßt sie in dieser Feierstunde an Euch vorübergehen, unsere großen Vorkämpfer! Heil und Glorie zuvor den Gefallenen, die mit dem Siegel ihres rothen Blutes ihre Ueberzeugung beglaubigten! Euch ruf' ich an, künftige Penaten der Republik, Dich Robert Blum, Küferjunge von Köln, geborner Proletarier rastloser Arbeiter, der vom Handwerk aufwärts zum Verfechter der deutschen Demokratie sich emporschwang; Dich, edler Trützschler den, in Reichthum und Hofgunst erwachsen, das heiße Herz dennoch unter die Banner der nothleidenden Menschheit trieb; Dich o Dortu, Held des Jugendtrotzes, der noch von todesbleicher Lippe das Losungswort der socialen Revolution seinen Henkern entgegenschleuderte; Euch Jünglinge der akademischen Legion von Wien, Euch Proletarier, Handwerker, Künstler, Studenten die auf den Barrikaden, auf dem Schlachtfeld oder auf dem Schaffot in Jugendkraft die Rache unserer Feinde hinraffte; und auch Eure hehren Schatten verehr' ich Polen, Ungarn, Franzosen, Italiener! Denn kein Volk, soweit Bildung reicht, vom Rumänen bis zum äußersten Westen des Welttheils ist in diesen Jahren ohne die Bluttaufe geblieben. Aber nicht gestorben seid Ihr, Ihr lebt! Eure blutigen Schatten besuchen uns Nachts auf dem harten Lager des Exils, und die Stunde naht, wo sie uns verrauschen im Schlachtsturm des letzten heiligen Krieges!

Abwärts wend' ich den verklärten Blick von Eurer lichten Geisterhöhe in die grauenvolle Nacht Derjenigen, die in den Kerkern schmachten. O, wohl kennen wir Euer Loos, Ihr Brüder! von bekehrungswüthigen Pfaffen gequält, von Weib und Kind getrennt, in Einsamkeit und geisttödtender Arbeit dem Wahnwitz entgegengetrieben, vernehmt Ihr nicht einen Schall vom Hufschlag unserer Rosse, die schon dem Streit entgegenwiehern. Und doch wird auch zu Euch die Kunde dringen, daß heute Eure Genossen in feierunder Liebe Eurer gedacht, denn hinter dem Rücken des Schergen

trägt der Verbrecher sie heimlich an Euer Ohr. Auch der Verbrecher fühlt Sympathie zu unserer Sache und zu Euch, denn Er weiß es, weil Ihr seine Leidensgenossen geworden seid, so wird sich der Blick der Menschheit erbarmend auch auf sein gränzenloses Elend senken, und durch Eure Leiden werdet Ihr ihn erlösen. Aber nennen Eure Namen, nein! Selbst dieß arme Glück, im Feierklange genannt zu werden, wehren Euch Eure grausamen Henker, denn wir wissen, daß für solches man Euch irgend eine kleine Linderung entreißt, ach und in Eurem Elend ist auch die kleinste Linderung so unschätzbar, daß um eine eitle Ehre Ihr sie nicht hingeben dürft. Darum senken wir nur im ernsten, feierlichen Schweigen den Blick auf Eure Bande, aber schweigend schwören wir ein hohes und heiliges Gelübt: Auch Ihr sollt frei werden! sollt Weib und Kind wiedersehen! sollt uns helfen bei der Zerstörung und beim Aufbau! —

Und nun ein letztes Wort an Euch, die Ihr mit uns verbannt seid. Nicht beklag' ich unser Loos, denen es vergönnt ist bei einem stammverwandten Volke unser Haupt in Sicherheit hinzulegen. Ich vertraue auf England und den Willen dieses Volks; ich glaube, daß weder ein Whig- noch Toryministerium wider diesen Willen den letzten Kämpfern der deutschen Freiheit das letzte Fußbreit Landes weigern wird, denn wie sollte eine große und freie Nation uns das zum Verbrechen machen, was sie selber gethan hat? Aber schwerer als wir, dulden Andere; wie hart ist nicht das Loos Derer, die so eben eine Republik von sich ausstößt! Und auch für uns ist das Exil ein stetes Leiden; einen Dorn von der Märtyrerkrone unserer großen Vorkämpfer fühlt auch Jeder von uns in seinem Schädel. Haben wir so an ihrem Dulden Theil, laßt uns auch Theil haben an ihrem Muthe. Wir dürfen die Hand nicht abziehen von einer Sache, die mit so edlem Blute getränkt ist, um welche Männer lächelnd und siegsgewiß in den Kerker schritten! Und noch eine ernste Mahnung, Bürger und Genossen! Wir stehen wie an offenen Gräbern, und der Tod versöhnt. Laßt keine Parteiung uns schwächen vor dem Kampfe, denn uns Allen gemeinsam ist das nächste Ziel, der Sturz des Absolutismus, der Sieg der jungen Zeit. Unter unsern Märtyrern waren Männer aller Richtungen: Verfassungskämpfer, Socialist, Communist fielen neben einander im Kampfe. Schande über uns, wenn der großen Idee gegenüber, die uns mit den Gefallenen verbindet, elende Persönlichkeiten uns entzweien, wenn wir durch einen Zwist den Sieg verspäteten, der unsere Gefangenen erlöst aus dem täglichen langsamen Sterben!

So denn laßt sie fortwirken, unsere großen Kämpfer und Dulder, uns ermuthigend und versöhnend, Andere für die Freiheit entzündend. Hebt sie auf den Schild, den siegtrotzenden Feinden gegenüber, und sprecht es aus in dieser ernsten Stunde und in dieser gehobenen Stimmung: **Ihnen und ihren Brüdern aus den Nachbarvölkern gebührt von den Geschlechtern der Zukunft ehrendes Andenken und ewiger Dank!**

(Aus der „Bremer Tagschronik.")

Gedruckt bei Theodor Weng in Frankfurt am Main.

10. Der Doctor Ypocras des deutschen Schauspiels in Wort und Bild.

Hierzu Tafel V

Das Theater des Mittelalters, von welchem im Anfang unseres Jahrhunderts A. W. von Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur noch nichts beibringen konnte, steht jetzt in grosser Klarheit vor uns da, seitdem die Länder, welche damals eine blühende Bühne besassen, vor allen Frankreich, England, Deutschland und die germanischen Niederlande, darin wetteifern, die Texte ihrer alten Stücke herauszugeben. Die Literatur des mittelaltrigen Dramas ist bereits ungemein reich, und nationale Unterschiede in der Wahl und Behandlung der Gegenstände heben sich schon sehr erkennbar hervor. An Abbildungen aber, welche unserm Auge die Anfänge der Bühne zur Anschauung bringen möchten, sind wir auffallend arm. Was ist im Mittelalter nicht Alles durch Miniaturen illustrirt worden! Selbst die Costüme und Masken, in denen man noch lange hinab in die christlichen Jahrhunderte den Terenz spielte, sind uns in einer Handschrift des 9. Jahrhunderts, ja noch in einer zweiten erhalten, welche Jahrhunderte später ist[1]). Zu unsern eigenen Bühnenstücken aber fehlen uns fast alle Illustrationen, in den Manuscripten kommen keine vor, und wir können Costüme und mise en scène nur aus den Texten selber erschliessen. Ein jeder Beitrag also, den irgend ein bisher übersehenes Bildwerk aus dem Mittelalter zur Erklärung des gleichzeitigen Bühnenapparates uns gewährt, sollte der Untersuchung willkommen sein. Ein solches Bildwerk versuche ich im Folgenden vorzuführen und an die Texte anzuschliessen, denen es zur Illustration dient.

In dem Bisthum des alten Allemanniens, um Constanz und den Bodensee herum, und bis tief in die deutsche Schweiz hinein, ist das geistliche Schauspiel des Mittelalters früh in Blüthe geschossen. Seit dem zwölften Jahrhundert spielte man hier in den Klöstern am Fest der Auferstehung ein Osterspiel, das freilich eher ein Oratorium heissen muss, denn es wurden dabei nur die Reden der Weiber am Grabe, die Antworten des Engels, und die Verkundigung des Wunders an die Apostel durch den Mund der Frauen, und zwar lateinisch abgesungen.

1) d'Agincourt, Denkmäler, Malerei Tafel 35, 36, vgl. den deutschen Text zu diesem Werke, S. 33. Die berühmte Handschrift aus dem 9. Jahrhundert ist von einem deutschen Abschreiber Hrodgarius hergestellt.

Das Dramatische beschränkt sich darauf, dass die beiden Priester, welche die Marien sangen, sich mit leiser Andeutung als Frauen costumirten, der Engel, von einem jugendlichen Diaconus gespielt, Flügel hatte, dass endlich die Frauen zum Altar als dem heiligen Grab mit Rauchfässern für Salbenbüchsen hinschritten und zu dem Abt, der vorn im Chor mit den übrigen Mönchen die Apostel agirte, vom Altar aus mit der Botschaft sich zurückwandten. Möglich, dass ein figurirter Initialbuchstabe einer Handschrift aus dem Kloster Reichenau, drei Frauen und der Engel, diesen Auftritt illustrirt[1]). Im Kloster Muri (im Aargau) sollen noch frühere Spuren eines Mysteriums sich vorfinden. Diese Osterspiele wurden in allen grossen Stiften und Abteien der deutschen Schweiz heimisch; am Grossmünster zu Zürich traten 1260 schon Johannes und Petrus als handelnde Personen hinzu, das Grab nach den Frauen besuchend. In Einsiedeln führte man in demselben Jahrhundert schon die Scene zwischen Christus und der Magdalena auf, wagte also die »dominica persona« selber darzustellen. Denselben Text hat eine Handschrift aus Engelberg, wo die Mönche im Jahr 1372 dies Stück aufführten. In der Schweiz blieben diese Texte, welche noch vorhanden und von Mone in seinen »Schauspielen des Mittelalters« veröffentlicht sind, streng kirchlich fromm, und hier haben bis ins vierzehnte Jahrhundert die Geistlichen selber die Darsteller gemacht. Unter den Engelberger Mönchen der Aufführung von 1372 tritt neben andern ein Bruder mit Namen Walther Stouffacher auf.

Draussen in der Welt aber, wo die Klosterzucht die Sitten nicht schützte, waren derweil diese Spiele bereits in voller Ausartung, und die Geistlichen vermieden es, bei denselben in eigener Person mitzuspielen. Seit dem 13. Jahrhundert bekämpften strengere Kleriker nach Vorgang des Papstes nicht die Spiele selbst, aber sie sollten nicht mehr im Kirchenchor agirt werden. Die Geistlichen schrieben noch gerne die Texte, aber Schauspieler durften sie nicht mehr sein[2]). Dieser Rückzug der Kirche hat das moderne Schauspiel geschaffen; die Laien bemächtigten sich desselben, die Volkssprache trat an die Stelle des

1) Abgebildet bei Mone, Schauspiele des Mittelalters, I, 8. Ebenda aus Abt Gerbert's veteris liturgiae Alemannicae monumenta (II, 257) die Beschreibung des Osterspiels in der oben im Text mitgetheilten, noch ganz kindlichen Gestalt, wie sie in den Klöstern Brauch war.

2) Einige der betreffenden Verbote bei Hoffmann, Fundgruben, II, S. 241 u. folg.

Lateinischen, und neben der biblischen Geschichte kamen romantische Legenden und fromme Volkssagen auf die Bühne.

Eine der ersten ganz weltlichen Personen, welche noch mitten ins Osterspiel hineinsprangen, war die im Mittelalter sehr populäre Figur des fahrenden Quacksalbers. Die Laien mochten der eintönig alle Ostern wiederkehrenden Gesänge müde werden, die obendrein alle im Kirchenstil componirt waren. Man wünschte Neues, und so scheint es, dass in das noch von Geistlichen agirte Spiel auch Laien sich mischten, die, nach gut mittelaltriger Sitte neben dem Ernst auch für den Spass sorgten. Künstlich genug mussten aber Anknüpfungen für diese neuen Elemente gefunden werden. Die heiligen Frauen brachten ja Salben und Spezereien zum Grabe, woher hatten sie die? Sie mussten sie doch beim Krämer kaufen, und dieser Krämer wurde rasch zum Wunderdoctor. Einmal mit seinem Medicinkram auf der Bühne, konnte er nun in seiner Manier sich breit machen und in den heiligen Text ein keckes Genrebild hineinstellen.

War er demnach ins Mysterienspiel eingelassen, so gab sich bald noch eine Gelegenheit, ihn in einer zweiten Scene vorzuführen.

Eine Hauptfigur in den Passionsspielen war Maria Magdalena, das Symbol der sündigen Menschheit, die durch den persönlichen Eindruck des Erlösers und ihre ehrfürchtige Liebe zu ihm fähig wird, in tiefer Reue ihr früheres Lasterleben abzubüssen. Sie ist eine sehr dramatische Figur, welche in dem Auftritt des Fusswaschens beim Gastmahl des Pharisäers und in der Begegnung des auferstandenen Christus im Garten zwei sehr wirksame Scenen hat. Beide Scenen sind uns mehrfach in Passionsspielen erhalten. Nun lag es aber auch nahe, sie in ihrem früheren Leben vorzuführen, wie sie junge Gesellen zu Tanz und Buhlschaft herausfordert. In einem dramatisirten Leben Jesu in S. Gallen, das dem 14. Jahrhundert und, nach dem Dialekt zu schliessen, dem Moselland angehört [1], tritt sie dreimal tanzend auf und weist die Ermahnungen ihrer älteren Schwester Martha hohnisch ab, um sich zuletzt doch dem auftretenden Erlöser zu ergeben. Zu dieser Scene liess sich nun jener Salbenkrämer nochmals verwenden.

In einem andern sehr merkwürdigen Leiden Christi, das Hoffmann aus einer Münchener Handschrift herausgegeben hat [2], kommt

1) Mone, Schauspiele des Mittelalters, S. 49—130.

2) Hoffmann, Fundgruben, II, S. 245—258. Im Auszug bei Prutz, Vorlesungen über die Gesch. des deutschen Theaters, S. 29.

nämlich Magdalena zu dem Krämer, um für ihre Verführungskünste bei ihm Parfum und Schminke zu kaufen. Dieses Stück ist auch darum interessant, weil es den Uebergang aus den lateinischen Texten in die Volkssprache darstellt, welcher Uebergang zum Heil der werdenden Bühne eintreten musste, seit sie von den Laien in die Hand genommen wurde.

Die Wechselreden des Krämers und der Magdalena sind nämlich zum Theil deutsch, zum Theil noch lateinisch. Magdalena tritt mit andern leichten Mädchen auf und singt, im Versmaass der carmina burana, nur dass nicht vier, sondern nur zwei oder drei Reime vorkommen [1]:

Mundi delectatio dulcis est et grata,
cuius conversatio suavis et ornata.
Mundi sunt delicie, quibus acetuare
volo, nec lasciviam eius evitare.
Pro mundano gaudio vitam terminabo,
ni curam de ceteris corpus procurabo,
variis coloribus illud perornabo.

Nun geht sie mit ihren Genossinnen zum Krämer und singt:

Mihi confer, venditor, species («Specereien»)
emendas,
pro multa pecunia tibi iam reddemus.
Si quid habes insuper odoramentorum,
nam volo perungere corpus hoc decorum.

Der Krämer kann auch Latein und singt:

Ecce merces optimae, prospice nitorem;
hae tibi conveniunt ad vultus decorem;
hae sunt odoriferae, quas si comprobaris,
corporis fragrantiam [2]) omnem superabis.

Nun folgt sonderbarer Weise dieselbe Conversation, obwohl stark verändert, auf deutsch. Man darf wohl annehmen, dass der Schreiber der Handschrift den lateinischen Text vorfand, nun aber für die Aufführung, der seine Copie zu Grunde sollte gelegt werden, im Ton des gleichzeitigen Minnegesangs die Scene deutsch umwandelte. Die Verse sind sehr hübsch:

1) Hoffmann a. a. O., S. 246.

2) Hoffmann, offenbar Druckfehler, fragrantiam. Man sollte vielleicht emendiren: corporis fragrantiâ omnes superabis.

Krämer, gip die varwe mir,
du min wengel roete,
dâ mit ich die jungen man
ân ir danc der liebe noete.
Seht mich an,
junge man,
lât mich en gevallen.

Minnet, tugentliche man,
minnecliche vrouwen.
Minne tuot euch hôch gemuot
unde lât euch in hôhen êren schouwen.
Seht mich an,
junge man,
lât mich en gevallen.

Wol dir werlt daz du bist
alsô vrendenriche,
ich wil dir sin undertân
durch din liebe immer sicherliche.
Seht mich an,
junge man,
lât mich en gevallen.

Hierauf legt sie sich schlafen, und ein Engel mahnt sie in einem reimlosen lateinischen Recitativ zur Busse. Aber als sie aufwacht, steht ein »amator« vom Teufel begleitet vor ihr, sie begrüsst ihn freudig und singt dann zu ihren Gespielen:

Wol dan, minneclichiu kint,
schouwe wir kräme,
koufe wir die varwe da,
die uns machen schoene unde wol getâne.
Er muoz sin
sorgenvri,
der dâ minnet mit den lip.
Krämer, gip die varwe mir,
u. s. w.

Hierauf der Krämer gleichfalls deutsch, und den vorigen Versen gleich in Wort und Weise:

Ich gib en varwe, die ist guot,

dâr uns lobelîche
dîn ouch machet recht schouwe
umb dar umb reiht wunneclîche.
Nemt ei hin,
halt ir et,
ir ist nicht geliche.

Man hört in diesen Versen ganz noch den Ton des Minneliedes aus der besten Zeit; die lange vierte Zeile der Strophe und die kurzen Zeilen des Abgesangs lassen das Ohr fast eine Melodie zu dem artigen Text errathen. Die bei den Minnesingern so oft gepredigte Ermahnung, dass man Ehre erwerbe, wenn man anmuthige Frauen liebt, wird im Mund des leichten Mädchens zur muthwilligen Parodie. Die reine mittelhochdeutsche Sprache verräth, dass wir uns noch in der goldenen Zeit befinden, etwa in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, und die Formen weisen auf das südwestliche Deutschland hin, so dass wir abermals dem alten Sprengel des allemannischen Bisthums uns nähern, von dem wir ausgegangen sind. In der Nähe von Constanz wird dies Stück gespielt worden sein.

Zum wirklichen Quacksalber wächst nun aber dieser Salbenkrämer aus in einem Stück von der Auferstehung Christi, welches der Sprache und der gröberen Rohheit von Witz und Stil gemäss erst spät ins 14. oder 15. Jahrhundert gesetzt werden muss[1]). Mit recht breitem Behagen wird hier eine Scene von mehr als fünfhundert Versen eingelegt, welche eigentlich mitten im Mysterium schon ein vollständiges Fastnachtspiel enthält.

Der »Mercator«, d. i. Specerei- und Droguenhändler, tritt mit Weib und Magd auf, um seine Buden zur Ostermesse aufzuschlagen. Er sucht sich aber zuerst einen Knecht, der ihm als Ausschreier und Bauernfänger dienen soll. Diesen findet er in einem Landstörzer und Leutebetrüger, der sich Rubin nennt, wahrscheinlich weil er, wie sein Herr, die akademische rothe Doctorfarbe trägt. Folgt nun zuerst Feststellung des Lohns und der Extras an Kleidung und alten Strümpfen, neben denen Rubin sich zuletzt ausbittet, dass er Abends beim Feuer

1) Mone, in der älteren Sammlung, die den Titel führt: Altteutsche Schauspiele, S. 107 u. f. Die Handschrift gehört der Universitätsbibliothek zu Innsbruck und ist im Jahr 1391 geschrieben. Eine Anspielung auf den Streit zwischen Papst und Kaiser glaubt Mone (s. dessen Einleitung) in die Jahre 1331—42 versetzen zu dürfen.

mit Antonia, der jungen Frau seines Herrn, sich die Zeit vertreiben darf. Sofort tritt er dann seinen Dienst an, indem er ganz in dem Ton der Selbstverspottung, wie man heute noch in Deutschland und England die Ausrufer von Ausschusswaaren bei ländlichen Verkäufen hört, seinen Meister ausposaunt. Dieser ist Meister Ypocras (also Hippokrates II.), der durch alle Länder gestrichen sei: er ist gewandert durch Holland und Brabant, Russenland und Preussenland, Oaberuye (?) und Almenye (Deutschland[1]), ja noch über die »wüste Romanye« hinaus. Hat einer ein Loch im Mantel, das kann er curiren; die Bösen macht er sprechen, die Stummen macht er singen, zur Medicin ist er gekommen, wie ein Esel zur Harfe. Nun soll aber der Kram endlich aufgeschlagen werden, und dazu ist Rubin zu faul. Er miethet sich also ein zweites buckliches Kerlein, der den schönen Namen Pusterbalg führt und ein Held bei den Viehmägden sein will. Da er aber auch nicht zugreifen will, kommt es, nach gutem deutschem Brauch, zum Prügeln, bis der Doctor Ypocras sie auseinander treibt. Darauf wird ein neuer Unterknecht gemiethet, der auch keinen übeln Namen hat, denn er schreibt sich Lasterbalg. Da aber dieser bei der Frau abfährt, gefällt ihm der Dienst auch nicht mehr, er will in ein Kloster gehen und bettelt sofort dafür um eine Heinsteuer in Naturalien. Nun folgt ein neuer Ausruf auf dem Jahrmarkt, die Provinzen bewitzen unter viel schlechten Witzen Arznei, und die drei Marien treten auf, um die Salben für das heilige Grab zu kaufen. Frau Antonia macht dem Doctor Vorwürfe, weil er seine Waare zu billig gelassen, und als sie dafür Prügel bekommt, geht sie mit dem Knecht Rubin durch. Die Klagen des Ehemannes, der ohne Frau und Fahrhabe zurückbleibt, schliessen diesen Zwischenspiel.

Noch ein Jahrhundert später lassen die drei Hauptfiguren denselben sich verfolgen in dem Osterspiel einer Wiener Handschrift, welche 1472 beendigt wurde[2]). Eine Anspielung auf Breslau und auf Ottmachau (S. 320), ein Oertchen an der Neisse im Kreis Grottkau, weisen den Ursprung des Stücks nach Schlesien. Im Einzelnen sind manche Abweichungen von dem vorher beschriebenen Stück, nicht in den Reden allein, sondern auch im Gang der Handlung. Merkwürdig ist jedoch die Uebereinstimmung in den Namen: der Knecht heisst

1) Caberuye glaubt Mone im Glossar durch Italien übersetzen zu können (?).

2) Hoffmann, Fundgruben, II, S. 237, erwähnt diesen böhmischen Stückes aus Theil V von Hanka's altböhmischen Dichtungen, S. 190–219.

wieder Rubin, die Frau Antonia, ein Beweis, dass die drei Hauptpersonen dieses Zwischenspiels stehende Rollen gewesen sind.

Nehmen wir nun hinzu, dass derselbe Scherz, nur noch starker gewürzt, in einem Osterspiel in böhmischer Sprache vorkommt[1]), abermals mit dem Namen Rubin für den Knecht, so sieht man, dass dessen Herr, der Quacksalber, im Osterspiel eine durch ganz Deutschland beliebte Figur war. Texte deutscher Mysterien sind ja im Ganzen gar nicht so zahlreich erhalten — und in drei derselben, die sonst von einander abweichen, dazu aber noch in dem böhmischen Stück, kommt dieser Charakter im rothen Rock, der »Charlatanus« (Charlatan) vor, der ja auch im Leben sicher auf keinem Jahrmarkt fehlte. Am Schluss des Mittelalters hebt er sich dann, wie andere populäre Scenenpersonen, aus dem geistlichen Schauspiel heraus, um ins Fastnachtspiel hinüberzutreten. Dort finden wir ihn mehrfach in den vom Stuttgarter Literarischen Verein herausgegebenen deutschen Fastnachtspielen wieder.

Eins dieser Stücke wies uns aufs alte Allemannien hin. Dort, in den Gegenden um den Bodensee, waren kirchliche Spiele sehr verbreitet. Ein frühes lateinisches Osterspiel fanden wir in Reichenau; ebendaher stammt, wie ich im Anfang erwähnte, eine Handschrift, welche vielleicht eine Costumscene des frühsten Osterspiels darstellt. In Constanz wurde am 24. Januar 1417 vor dem Kaiser und den Vätern des Concils ein Dreikönigspiel aufgeführt, und in Schaffhausen verbot die Obrigkeit im 14. Jahrhundert das Singen und andere »geverde« am Neujahrsabend und am Dreikönigstag[2]).

Als nun seit dem 13. Jahrhundert der Klerus sich vom Schauspiel zurückzog, es auch aus den Kirchen verbannte, da mag doch in der Passionszeit und bei der Nachtfeier der Ostervigilien eine Leere im Gemüth der Kirchgänger entstanden sein. Man hatte sich einmal gewöhnt, das Leiden Christi, das heilige Grab, die Begegnungen nach der Auferstehung mit Augen zu sehen, mit Händen zu greifen, und die Geistlichkeit hat stets den Spruch wohl bedacht: Was die Augen sehen, das glaubt das Herz.

Ich vermuthe nun, dass man hier statt der Musik und des Festspiels die bildende Kunst zu Hülfe nahm. Diesem spätern Mittel-

1) Hoffmann, Fundgruben, II, S. 297—336. Eine Probe daraus auch in Wackernagel's Altdeutschem Lesebuch.

2) Mone, Schauspiele des Mittelalters, I, S. 137 u. folg.

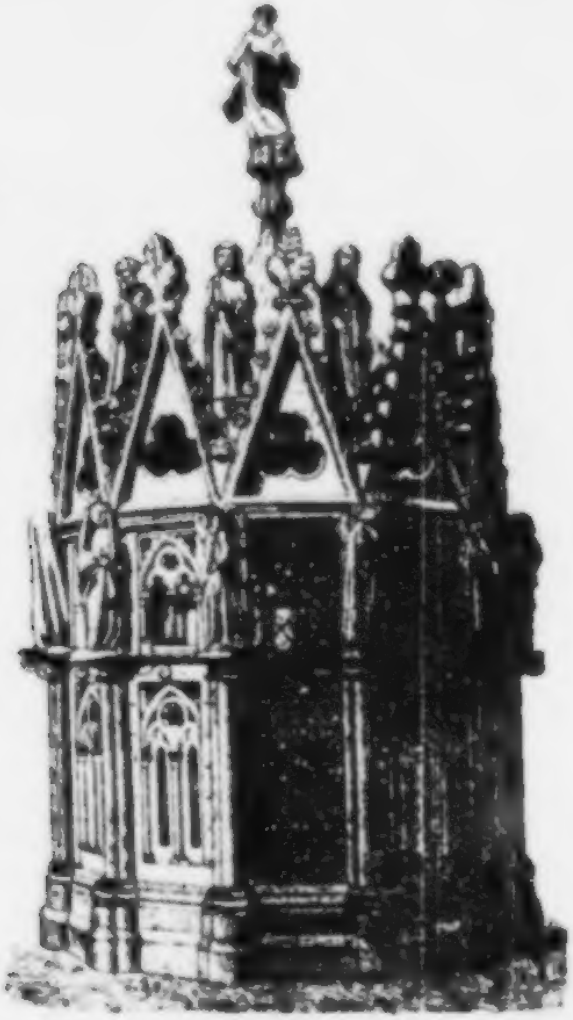
alter gehören die zahlreichen sogenannten »Oelberge« und »heiligen Gräber« an, welche die Hauptscenen der Passion in Stein, meist lebensgross und lebhaft mit Farben bemalt, dem Volke vor die Augen stellten. Seit in Italien durch Giotto die erste Pietà gemalt wurde, ist diese ergreifendste Scene, obwohl sie im Evangelium keinen Platz hat, drüben über den Alpen zum stehenden Symbol des bittersten Mitgefühls mit dem Leiden Christi und seiner Angehörigen geworden. Bei uns hielt man sich strenge an das biblisch Verbürgte, und so wurde die Einlegung Christi in einen steinernen Sarg, umgeben von den heiligen Personen, eine stehende Aufgabe der spätmittelaltrigen Plastik.

Im Sprengel von Constanz, wo z. B. im Dom dieser bischöflichen Hauptstadt eine solche farbige Grablegung des fünfzehnten Jahrhunderts sich findet, ging man aber noch bestimmter darauf aus, jene alten dramatischen Osterdarstellungen in frommer Erinnerung zu erhalten.

In der Kirche von Mittelzell auf der Insel Reichenau läuft das rechte Querschiff auf eine separate Capelle neben dem Chor aus, und hier steht in der Mitte des Raumes ein gothisches Gestänge, das wie ein ganz durchbrochener Kasten einen kleinen quadratischen Raum einschliesst. In diesen Raum, der das heilige Grab heisst, steigt man ein paar Stufen hinab, und unten ist eine sargähnliche Truhe, mit einem hölzernen Deckel verschliessbar, weit nicht so gross, dass ein erwachsener Mensch dort ausgestreckt liegen könnte. Wenn hier einst zur Passionszeit eine figürliche Darstellung stattfand, wie ich vermuthe, so kann nur eine Puppe den heiligen Leichnam symbolisirt haben, ähnlich wie man sonst und heute in manchen Kirchen zu Weihnachten noch das Krippchen mit Puppen staffirt.

Merkwürdig scheint mir aber, dass neben den biblischen Gestalten der heiligen Geschichte auch jener edle Doctor Ypocras von der bildenden Kunst festgehalten worden ist. Ich habe sein lebhaftes Conterfei an einem Denkmal der eben erwähnten Gattung entdeckt und führe letzteres hiermit auf nachfolgender Seite vor.

In einer dem Dom von Constanz angebauten kreisrunden Seitencapelle steht eine zierliche Steinlaube des Spitzbogenstils, welche das heilige Grab heisst. Es ist ein durchbrochenes Zwölfeck, fast wie ein runder Vogelkäfig. Die eine Seite ist nicht durch Maasswerk geschlossen, hier ist eine Thüre von netzförmig geflochtenem Eisendraht, durch welche man ins Innere treten kann. Gothische Fensterchen in zwei Reihen über einander durchbrechen die Wände, und oben schliesst jede Wand mit einer Wimperge. Ueber diesen Wimpergen ist das Ganze durch



ein kegelförmiges Steindach abgeschlossen. Das untere Stockwerk hat an jeder Ecke eine Säule, jede Säule trägt ein kleines Figürchen, so dass diese Figürchen zwischen die Fensterchen des obern Stockwerks zu stehen kommen. Zwischen den Wimpergen aber sind statt der Fialen die stehenden Figurchen der Apostel mit ihren Emblemen angebracht. Die Figürchen an den unteren Wänden zeigen dagegen die Verkündigung, die drei Könige und andere Scenen aus der Kindheit Jesu. Es ist ein kleines, aber sehr zierliches Werk.

Tritt man nun, sich bückend (denn so niedrig ist der Eingang), ins Innere, so ist, wie am Aeussern der Anfang, hier das Ende des Evangeliums dargestellt. Zwei Wächter in einer seltsam gedrängten Gruppe (Taf. V. 1) lehnen schlafend in der einen Ecke; über dem Grab

sieht man den Engel, und die drei Marien schreiten auf das Grab zu. Gegenüber erblickt man diese heiligen Frauen noch einmal, wie sie zu dem Doctor Ypocras kommen, um Salben zu kaufen. Dieser steht vor einem kleinen Tischchen (Taf. V. 2) und mischt in kleinen Fässchen seine Arzeneien. Gerade die gleichen, ebenfalls mit Reifen gebundenen Fässchen führen auch die heiligen Frauen (Taf. V. 3) in den Händen. Der Doctor trägt das akademische Baret und die Halskrause, sein langes Haar zeigt den freien civis academicus. Er hat einen langen Talar an, den wir uns scharlachroth vorstellen müssen, und darüber das kurzere Doctormäntelchen. Unerklärt bleibt mir noch der Ring an einem Stiel, den er in der linken Hand hält. Es könnte auch ein Spiegel oder ein Augenglas sein, aber die Figur ist älter als der Gebrauch geschliffener Gläser zum schärferen Sehen. Es ist auch noch auffallend, dass er keinen Bart hat, wie er doch dem Doctor wohl geziemte. In jenem schlesischen Osterspiel trägt er wirklich einen rothen Bart (Hoffmann, S. 311). In dem Stück des vierzehnten Jahrhunderts bei Mone, dessen Dialekt nach Thüringen weist[1]), sieht man aber, dass es von den Studenten einer Kloster- oder Domschule gespielt wurde, denn am Schlusse betteln die Acteurs höflich um Braten und Fladen für die »armen Schüler«, und versprechen dafür allen möglichen himmlischen Lohn[2]). In den zahlreichen Klosterschulen des altdeutschen Bisthums mag das ähnlich gewesen sein, und hieraus möchte die grosse Jugend und das nackte Kinn unserer Figur sich erklären.

Das heilige Grab in Constanz wurde im Jahr 1600 auf Veranlassung eines Doctor Jacob Kurz restaurirt, der aus Thann im Elsass

1) So schliesst aus der Orthographie und den Sprachformen Mone, Altteutsche Schauspiele, S. 10.

2) Ebenda, S. 144:

Doch hatte ich mich vergessen
dy armen schuler haben nicht zu essen,
den solt ir eyn tragen braten,
schulddern (Schinken) und auch vladen
wer yn gibt yre braten,
den wil got hute und immer beraten;
wer yn gebit yre vladen,
den wil got in das himmelriche laden.

Heutzutage hierfür ist noch der Umstand, dass in dem Leiden Christi aus dem 13. Jahrhundert (Hoffmann, S. 241) der Arzt als „meyster lavenie" von den heiligen Frauen angeredet wird.

gebürtig und Domherr an dieser Kirche war, als welcher er bei seinem Tode, 10. Herbstmonat 1578, eine stattliche Stiftung für arme Knaben aussetzte[1]). Von dieser Restauration stammt ohne Zweifel der Moses mit den Gesetztafeln her, welcher jetzt die Spitze des kegelförmigen Daches krönt. Die geschwungene Bewegung dieser Statuette, das flatternde Gewand, der starke Ausdruck in Gesicht und Gestus weisen diese Figur genau in jene Zeit des beginnenden Barockstils.

Das heilige Grab aber, wie es ursprünglich bestand, ist der Architektur nach vollreife Gothik des vierzehnten Jahrhunderts. Waagen[2]) hat ebenfalls die aussern Figuren in diesen Jahrhundert versetzt. In Bezug auf die innere, welche uns im Besonderen angehen, kann daran kein Zweifel sein. Die hier auftretende Magdalena mit der Salbenbüchse ist wiederum vollreife Gothik, und für die Wächter hat schon Schnaase[3]), der dies Werk in der Kunstgeschichte bespricht, ungeachtet ihrer rohen Ausführung, um der freien und gewandten Haltung willen auf eine spätere Zeit als das 13. Jahrhundert geschlossen, in welches man das ganze Werk früher versetzte. Der Maler Ludwig Vogel in Zürich, in der Costumgeschichte der Schweiz sehr kundig, hat auch aus der Bewaffnung der Kriegsknechte für die spätere Zeit sich erklärt.

Diese Darstellung der Personen und der Passion, sowohl der heiligen als der profanen, wie sie gerade so in den Mysterien auftreten, fallt also in die Zeit, wo die strengere Ansicht eben die Schauspiele aus dem Kirchenchor verbannte. Das Volk liess sich darum die Lust an ihnen nicht rauben: es setzte die Tradition nun ausserhalb der Kirche fort. Die Geistlichkeit aber nahm die bildende Kunst anstatt der mimischen in ihren Dienst und fand oder baute in der Kirche ein Eckchen, wo die volksbeliebten Gestalten in Stein fortlebten. Unter diesen, scheint es, durfte der herkommliche Doctor Ypocras nicht fehlen, und so kam der wohlehrwürdige Stammvater unserer medicinischen Facultat in die kirchliche Kunst herein.

Zurich. Gottfried Kinkel.

1) Inschrift an der Steinlaube selbst: „Instauravit Jacobus Curtius V. J. D. Ecclesiae can. anno 1569". In die Mauer der Capelle ist die Grabplatte desselben Mannes eingesetzt, ein treffliches Werk, indem zwei Engel in Bronze gravirt die Epitaphtafel tragen. Inschrift: „Hie ligt begrabē herr D. Jacob Kurtz dieser Stifft Thumherr der 30000 gulden zu underhaltung armer Knaben gestifftet und diese capell ernewert. Starp den 10. Herpstmonat ano dni 1578." Darunter eine andere lateinische Inschrift, in welcher er Thanneus genannt wird.

2) Im Kunstblatt vom Jahre 1848 No. 62.

3) Kunstgeschichte 2. Aufl. V. Bd. S. 390.

H - 1016 - 270

Das Kupferstich-Cabinet des Eidgenössischen Polytechnikums.

UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK BERLIN

I. Geschichte der Sammlung.

II. Beschreibung, erste Hälfte: Die Meister von Erfindung des Holzschnittes und des Kupferstiches bis zum Jahr 1600.

Von Dr. Gottfried Kinkel,

Professor der Archäologie und Kunstgeschichte und zur Zeit Director der Kunstsammlungen des Polytechnikums.

I. Geschichte der Sammlung.

Jede technische Hochschule, welche einen Zweig der Kunst oder des Kunstgewerbes in ihrem Lehrplan hat, sowie jede Universität, an welcher Kunstgeschichte gelehrt wird, bedarf eines Kupferstich-Cabinets. So wie für die antike Kunst eine Sammlung von Gypsabgüssen nach den bedeutendsten Antiken unerlässlich ist, braucht der Lehrer für moderne Kunst eine starke Zahl von Illustrationen, denn alles Werk der bildenden Kunst tritt uns durch's Auge näher als durch's Ohr. Die Photographie und der sie fixirende unveränderliche Lichtdruck haben allerdings diese Nothwendigkeit sehr erleichtert, allein genügen können sie zu dem Zwecke nicht. Der Kupferstich, den ein grosser Stecher nach einem Bilde macht, zumal wenn er dem Maler der Zeit nach und folglich auch im Geiste noch nahe steht, gibt uns die Seele des Werkes harmonischer wieder als selbst eine Photographie nach dem Original es vermag. Dann aber sind durchaus nicht alle Kupferstiche nur Copien vorhandener Bilder; der Holzschnitt und die Radirungen geben uns selbstständige Schöpfungen gerade der grössten Meister, welche für jene die Zeichnungen auf den Holzstock gebracht, die Radirungen aber selbst in den Firniss der Kupferplatte eingezeichnet haben, und so sind die edleren Werke dieser Gattungen nicht etwa bloss Illustrationen, sondern wirkliche Originale. Wie zum vollen Verstehen Raffael's man die grossen Kupferstecher nicht entbehren kann, welche unter seinen Augen und in seinem Atelier sich ausbildeten, wie Rubens uns nur in der von ihm selbst erzogenen Kupferstecherschule in vollem Glanz entgegentritt, so sind für Meister wie Lucas von Leyden, Dürer und selbst Holbein ihre eigenen Originale in Kupfer und Holz ein Ersatz für ihre seltenen und weit verstreuten Gemälde, und geben uns von ihrem Geist eine ebenso treue Anschauung als ihre Monumentalwerke.

Wo nun Universitäten, Kunstakademien und Polytechniken in grossen Hauptstädten oder an solchen Orten blühen, die bereits ein reiches Kupferstich-Cabinet besitzen (z. B. in der Schweiz Basel, in Deutschland Dresden, Karlsruhe, Stuttgart, Darmstadt), da mag man sich wohl an diesen öffentlichen Sammlungen genügen lassen und die Schüler in dieselben einführen oder auf sie verweisen. Wo diess nicht der Fall ist, sollte jede Hochschule streben, selbst ein Cabinet anzulegen, denn am Ende ist selbst eine wohlgewählte eigene Sammlung, wenn auch kleiner, dafern sie uns gehört und jeden Augenblick im Gebäude uns zur

Verfügung steht, für Illustration des Unterrichts weit nützlicher, als die grösste öffentliche, welche an bestimmte Stunden gebunden ist und ihre eigene Verwaltung, ihr eigenes Reglement hat.

Die Behörden haben diese für das Gedeihen der modernen Kunstgeschichte so wichtige Angelegenheit selten in die Hand genommen. Einige Universitäten sind im Besitz eigener Cabinete, indem ihnen entweder die Schenkung eines Sammlers zufiel, oder irgend ein Professor des Fachs die Sache zufällig anregte und mit den mässigen Mitteln durchsetzte, welche die gelehrten Anstalten der Kunst zumessen. So haben Bonn, Königsberg, Würzburg, Erlangen und Göttingen ihre akademischen Kupferstichsammlungen. Auf den kleinern Universitäten, bei den meisten neu gegründeten polytechnischen Anstalten in Deutschland hat man daran noch nicht gedacht. In Leipzig hat, in Ermangelung einer grössern Sammlung, das städtische Museum den glücklichen Gedanken verwirklicht, in einer mässigen Zahl von 1603 Blättern, welche in Rahmen öffentlich ausgestellt sind, nicht etwa die Kupferstichkunde zu vertreten, sondern die Geschichte der Malerei von Pompeji bis zur Gegenwart zu illustriren, wobei man alle Kunst der Vervielfältigung, also neben werthvollen Stichen und Radirungen sehr stark auch die Chromolithographie und die Photographie herangog. [1])

An unserm Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich hat die vorgesetzte Behörde sich an Gründung eines wirklichen Kupferstich-Cabinets gedacht. Als ich vor zehn Jahren zum Professor der Archäologie und Kunstgeschichte hieher berufen wurde, theilte mir sogleich der Präsident des hohen Schulrathes, Herr Ständerath Kappeler, mit, dass die Schule im Besitz eines Legates von 10,000 Fr. sei, das von dem verstorbenen Bürgermeister Hess, Sohn des geachteten Schweizer Landschaftsmalers, für die Sammlungen sei gemacht worden. Die Behörde hatte es nicht zersplittert, sondern vermehrte es durch die Zinsen, um einen Grundstock für künftige Anschaffung einer grössern Kunstsammlung zurückzulegen. Man fasste damals vor Allem die herrliche Kupferstichsammlung des zu jener Zeit noch lebenden Rathsherrn Bernhard Keller in Schaffhausen in's Auge.

Diese Verwendung zum Vortheil moderner Kunstgeschichte erschien um so mehr berechtigt, da die antike Kunst in Zürich bereits ihre Vertretung durch Illustrationes hatte. Die Bibliothek der Bauschule enthält für Architektur des Alterthums die nöthigsten Werke. Für die Plastik besitzen beide Hochschulen Zürich's gemeinsam eine Gypssammlung, welche durch die Rathhausvorträge von Zürcher Professoren begründet und durch Jahrescredite seitens des hohen Erziehungsrathes des Cantons, gelegentlich auch durch Anschaffung eines Abgusses aus dem Jahrescredit für die Kunstsammlungen unseres Polytechnikums vergrössert, jetzt über 300 Nummern umfasst. [2])

Durch einen Extracredit des hohen Schulrathes, dem sich abermals der Ertrag einer Wintersaison der Vorträge und freiwillige Gaben von Zürcher Kunstfreunden anschlossen, ist hiezu eine kleine, aber wohlgewählte Sammlung antiker Vasen getreten, deren Ankauf Hr. Dr. Helbig, Secretär des preussischen archäologischen Institutes in Rom, gefällig für uns übernahm. [3])

Diese Sammlung ist dann durch einige der schönen Terracotten von Tanagra und kleinere griechische Gefässe bereichert worden, welche mit Unterstützung des hohen Erziehungsrathes des Cantons, also seitens der Universität, Herr Prof. Dilthey während seines Aufenthaltes in Athen 1875 erwarb. Diese gesammte keramische Sammlung soll noch in diesem Jahre (1876) in einem Glasschrank des Antikensaales aufgestellt und so dem Publikum zugänglich gemacht werden.

Um nun überhaupt einmal zur Anlage eines Kupferstich-Cabinets zu gelangen, wurde sofort schon 1867 zum Ankauf einer Zahl von Blättern aus dem Vorrath hiesiger Kunsthandlungen geschritten und so der

[1]) Carl Lampe, Verzeichniss der Kunstblätter im städtischen Museum zu Leipzig. 2. Aufl., 1875.

[2]) Gottfried Kinkel, die Gypsabgüsse der archäologischen Sammlung im Gebäude des Polytechnikums in Zürich. (Umfasst Geschichte der Sammlung, Katalog, Erklärung). Zürich, 1871.

[3]) Otto Benndorf, die Antiken Zürich's, in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft für 1870, wo diese Vasen verzeichnet und erklärt sind.

kleine Grundstein zu der jetzigen Sammlung gelegt. Es gelang, die zahlreichen Kunstfreunde der Stadt für diese Anfänge zu interessiren und auf deren Betheiligung an der Anschaffung einer geschlossenen Sammlung Aussichten zu gewinnen.

Wer erinnert sich nicht der Liebenswürdigkeit, womit der greise Keller in Schaffhausen jeden Freund dieses Specialfaches nicht allein in seinem Cabinet, sondern gastfrei in seiner Familie empfing! Ich habe dort einige der reichsten Tage meines Lebens zugebracht, seine Schätze gesehen, von seinen Erfahrungen gelernt. Die Sammlung war weniger gross (an 15000 Blätter), als gewählt. Sie war im Anfang unseres Jahrhunderts begonnen worden, und der Besitzer pflegte gern zu erzählen, wie man damals noch Glückskäufe der schönsten Sachen habe machen können. Schwach waren, ausser Mantegna und einzelnen Kostbarkeiten, nur die Italiener; herrlich die Deutschen des 16. und die Niederländer des 17. Jahrhunderts, z. B. Waterloo. Auch fehlten die schönsten modernen Stiche, oft vor der Schrift, nicht. Das feine Gefühl und die einzige Erfahrung des Mannes, der über 60 Jahre gesammelt hatte, liess ihn überall die bezeichnendsten Werke der Meister und meist in glänzend schönen Abdrücken auswählen. Mit der vollkommenen Gerechtigkeit des gereiften Kunstfreundes schätzte er jeden Stecher, jedes Zeitalter nach seinem Werth, und so stellte die Sammlung, nur die Meister vom vierten Rang an ausschliessend, innerhalb ihrer Begrenzung doch den Gang der Kunst vollständig dar. Sie war für 70,000 Fr. assecurirt, hat aber bei der Auction über 100,000 Fr. eingebracht.[1])

Es war schmerzlich, bei dem würdigen alten Herrn für Verkauf der Sammlung, die er natürlich bis zu seinem Ableben behalten hätte, kein Gehör zu finden. Alle Liebhaber und Kunsthändler wurden mit ihren Anerbietungen abgewiesen. Er wollte entschieden über seine Kupferstiche wie über seine übrigen Sammlungen keine Verfügung treffen. Mochte man ihn zu Gemüthe führen, dass bei Erhaltung der Sammlung in öffentlichem Besitz sein Name lange in ehrenvollem Gedächtniss bleibe, so erwiederte er lächelnd: „Ich habe so oft mich innig gefreut, wenn ich ein schönes Blatt erhielt; ich gönne Liebhabern dieselbe Freude, wenn sie meine besten Sachen erwerben, und darum ist mir eigentlich lieber, dass die Blätter in alle Welt sich zerstreuen.“ Auf diesem Sinn ist er bis zu seinem Tod im 81. Altersjahr (2. März 1870) fest geblieben.

Inzwischen bot sich dann eine andere Gelegenheit zum Ankauf eines wichtigen Cabinets, ebenfalls aus der Hand eines Schweizer Sammlers.

Der Landschaftsmaler Herr Rudolph Bühlmann, aus dem Toggenburg, hatte während der 33 Jahre seines Aufenthalts in Rom dort eine Sammlung angelegt und den ganzen Erwerb von seiner Kunst auf dieselbe verwendet. Nachdem sie eine respectable Höhe erreicht hatte, dachte er daran, sie an ein öffentliches Institut, womöglich der Schweiz, als seines Vaterlandes, zu verkaufen, und beschloss sie in diesem Sinne zu completiren. Ausser dem, was der italienische Kunsthandel darbot, machte er auch über den Alpen auf Auctionen viele Ankäufe. Auch seine Erwerbungen fielen noch theilweise in die gute Zeit, als man für mässige Preise gut einkaufen konnte. Er pflegte seine Sammlung selber, indem er im Lauf der Jahre für Anordnung und Restauration ein ausgezeichnetes Geschick gewann.

Einige Kunstfreunde unserer Stadt setzten sich im Januar 1870 mit dem Besitzer brieflich in Verbindung und erhielten die Antwort, dass Herr Bühlmann, wenn namentlich unser Polytechnikum die Sammlung erwerben wolle, bereitwillig sogar ein Opfer bringen und dieselbe unter dem Schätzungswerth abtreten wolle, der für den Fall einer Auction sich feststellen lasse. Es wurden Gutachten von Kennern eingezogen, welche die Sammlung in Rom gesehen hatten, darunter ein ausführliches, das wir Herrn Dr. Parthey, dem Verfasser des grossen Hollar-Cataloges, verdanken, und diese lauteten alle dem Ankauf sehr

[1]) Der von Herrn Kunsthändler Gutekunst in Stuttgart für die Auction der Keller'schen Sammlung (im Mai 1871) gearbeitete Katalog gibt im Vorwort ein kurzes Leben des Sammlers und eine Uebersicht der werthvollsten Stücke.

günstig. Eine Gesellschaft der einheimischen Kunstfreunde trat demnach zur Berathung der Angelegenheit zusammen und beschloss, für den Ankauf Schritte zu thun.[1])

Der hohe Schulrath erklärte sich bereit, sobald der Inhalt der Sammlung genau constatirt, ihr Werth untersucht und durch unbefangene Kunstverständige festgestellt sein werde, beim hohen Bundesrathe den Antrag zu stellen, dass jenes Hess'sche und noch ein kleineres Legat (beide mit den aufgelaufenen Zinsen fast 15000 Franken betragend) für Ankauf der Bühlmann'schen Sammlung zum Eigenthum des Polytechnikums verwendet werden möchten; alles dieses jedoch unter der Bedingung, dass zunächst die Kunstfreunde in Stadt und Land durch freiwillige Zeichnung eines starken Beitrags den Beweis liefern würden, dass diese Anschaffung von dem Publikum gewürdigt und begünstigt werde.

Von der gleichen Ueberzeugung durchdrungen, dass eine vollständige Prüfung und ein genaues Inventar der Sammlung die Grundbedingung ihres Gelingens sei, beschloss eine zweite Versammlung der Zürcher Kunstfreunde, zu diesem Zwecke zwei Experten nach Rom abzusenden. Die Wahl fiel auf den seither verstorbenen Herrn Appenzeller und Hrn. Stadtrath Landolt, jener als Kunsthändler, dieser als langjähriger Sammler und Besitzer eines ansehnlichen Cabinets mit dem Kunst- und Kaufwerth von Kupferstichen wohl bekannt. Diese Herren verwendeten auf ihre Aufgabe fast den ganzen Monat April 1870. Ihr Bericht, welcher in den Acten des Cabinets aufbewahrt wird, lautete dem Ankauf sehr günstig. Nach ihrer Schätzung betrug der Werth der Sammlung nach den gewöhnlichen Marktpreisen von damals (welche noch bedeutend niedriger standen als jetzt) für 10,500 Blätter in Mappen, 132 gebundene Kupferwerke und 73 Bücher über Kupferstichkunde und Kunstgeschichte, Alles in Allem 38,800 Franken, wozu noch die Kosten für Verpackung und der Transport von Rom nach Zürich treten würde. Nach April 1870 erwarb Herr B. in Rom zur Completirung noch 208 Bl., für welche nachträglich noch 500 Franken ausgeworfen wurden. Als Gesammtbetrag dieser Zuschläge hat sich später die Summe von Fr. 1658. 55 ergeben, so dass, ebenfalls eine annähernde Reiseentschädigung von Fr. 1600 für die beiden Experten eingeschlossen, die Gesammtkosten, bis die Sammlung in Zürich eintraf, Fr. 41,623. 55 betragen haben.[2])

Nach Rückkehr der beiden Herren prüfte eine dritte Hauptversammlung (am 3. Juni 1870) zuerst die Frage, ob nicht statt der Bühlmann'schen jene berühmte Keller'sche Sammlung in Schaffhausen könne in Aussicht genommen werden, welche während der oben berichteten Unterhandlungen durch den Tod ihres Begründers verwendbar geworden war. Die Erben stellten dem Polytechnikum einen Kaufpreis von 100,000 Franken. Die Versammlung erkannte zwar diese Forderung als dem Werth der Sammlung vollkommen entsprechend (was auch später die Auction genau als richtig erwies), musste sich aber bekennen, dass diese Summe über den Betrag weit hinausgehe, der sich für einen solchen Zweck auf dem Wege freiwilliger Betheiligung erhoffen liess.

---

[1]) Anwesend am 14. Febr. 1870: die Herren Escher-Zuerlin, Kantonsrath Geyer-Zeller, Dr. Grell-Fels, Stadtbibliothekar Dr. Horner, Dr. Ferdinand Keller, Präsident der Antiquarischen Gesellschaft, Prof. Kinkel, Maler Koller, Stadtrath Landolt, Dr. Gerold Meyer von Knonau, jetzt Professor an der Hochschule, Stadtrath Meyer-Rahn, H. Mousson-von Mat, Prof. J. J. Ulrich, Maler. Ott-Daeniker, Adolph Pestalozzi, damals Präsident der Künstlergesellschaft, Dr. Med. Pestalozzi-Bodmer, R. Pestalozzi-Wiser, Dr. Rudolph Rahn, jetzt Professor an der Hochschule, Heinrich Zeller. Schriftlich vertreten: die Herren Dr. Berthold, Prof. H. H. Vogeli, alt Bürgermeister Dr. Med. Zehnder. Verhindert: die Herren Dr. Meyer-Ochsner, Schultheiss-von Meiss, alt Landammann Schindler, Architect Julius Stadler, Professor am Polytechnikum.

[2]) **Die Sammlung** . . . . . Fr. 38,800. —
Verpackung und Transport . . . . . „ 836. 25
Spesen aller Art, Drucksachen, Circulare, Porti, Bezug der Beiträge etc. . „ 237. 30
Reisekosten . . . . . „ 1200. —
208 noch zugekommene Blätter . . . . . „ 500. —
Total-Ausgabe Fr. 41,623. 55

Demnach wurde auf Grundlage des Experten-Gutachtens der Ankauf der Bühlmann'schen Sammlung für die verabredete Kaufsumme von 38,800 Franken einstimmig beschlossen und das für Betreibung der Angelegenheit früher bereits erwählte Comité autorisirt, zu freiwilligen Beiträgen einzuladen. Der seither auch schon verstorbene Banquier Herr Adolph Pestalozzi, Präsident der Zürcher Künstlergesellschaft, übernahm das Quästorat, und seinem Einfluss und unermüdlichen Arbeiten besonders gelang es, die wohlhabenden Bürger in Stadt und Land für die Sache zu erwärmen. In drei Monaten waren fast ausschliesslich aus Zürich und dem Canton über 16,000 Franken gezeichnet, zu denen nach und nach bis Oktober noch 2000 Franken kamen, im Ganzen also netto 18,000 Franken: ein Vorgang, der sich für einen doch scharf begrenzten Kunstzweck nicht leicht in einer andern Mittelstadt von 50,000 Einwohnern wiederholt haben wird. Unsere Bürger haben damit einen neuen Beweis geliefert, dass die Schweiz nicht blos für das Gute grenzenlos wohlthätig, sondern zu Zeiten auch zur Förderung des Schönen grossherzig freigebig zu sein vermag.

Von verschiedenen Behörden wurden wir alsdann nach Kräften unterstützt.

Der Stadtrath von Zürich bewilligte auf Verwendung seines Mitgliedes, Herrn Landolt, 2500 Franken, der hohe Erziehungsrath, da die Sammlung auch den Lehrern und Studenten der cantonalen Hochschule zum Gebrauch offen steht, aus dem Fonds dieser Hochschule 2500 Franken. Der hohe Bundesrath gewährte ausser den 15,000 Franken, dem Betrag der vorerwähnten Legate, noch ein Geschenk von 3000 Franken aus dem Credit des Polytechnikums. Man darf wohl sagen, dass ohne das Hess'sche Legat die ganze Sache gescheitert wäre, und es ist wichtig, diess einem Publikum zu Gemüthe zu führen, welches für Armenpflege so oft, für feinere Bildungszwecke aber fast nie Vermächtnisse aussetzt.

Die ausserordentliche Energie, mit der alle Betheiligten diese Geldsammlung betrieben, machte es möglich, das ganze Geschäft abzuschliessen, ehe noch der französisch-deutsche Krieg ausbrach, der sicher Alles ins Stocken gebracht hätte. Noch im selben Sommer wurde die Sammlung durch Herrn Bühlmann von Rom spedirt, hier mit seiner Hülfe in sechs Wochen, unter Anfertigung eines Orientirungs-Kataloges, zur Besichtigung geordnet und am 7. Dezember 1870 zum ersten Mal dem Publikum geöffnet.

Herr Bühlmann hatte besonders Original-Radirungen bevorzugt, an Arbeiten des Grabstichels, namentlich aus den letzten hundert Jahren, fehlte es sehr. Auch sonst waren manche Meister schwach vertreten, die nie auf den italienischen Markt gekommen sind, z. B. Hollar. Hier zu completiren bot sich eine treffliche Gelegenheit, als im folgenden Jahr das Keller'sche Cabinet unter den Hammer kam. Der Verfasser dieses Programmes besuchte in Person die in Stuttgart (Mai 1871) abgehaltene Auction und kaufte dort für 7000 Franken ein. Der Betrag wurde theils durch zwei Jahrgänge von Rathhausvorträgen, mit denen unsere Herren Collegen an beiden Hochschulen uns beistanden, ferner durch einen Extra-Credit aus der Kasse des Polytechnikums, sowie durch Geschenke und Verkauf von Doubletten in wenigen Jahren gedeckt, so dass aus dem regelmässigen Jahres-Etat für unsere Kunstsammlungen doch daneben noch Ankäufe auf Auctionen und aus dem Buch- und Kunsthandel möglich geworden sind.

Drei besonders schöne Blätter sind auf der Keller'schen Auction separat auf die Namen der Herren Théodore de Saussure in Genf, Bühler-Egg in Winterthur, Gustave Revilliod in Genf für uns angekauft worden, von denen der erste 50, die beiden andern je 100 Franken hiefür geschenkt hatten.

Ausserdem sind wir noch in jedem Jahr durch Geschenke an Kunstblättern, sowie durch Vermächtnisse und Schenkungen der Familien verstorbener Liebhaber bedeutend unterstützt worden. Der Schätzungswerth dieser Geschenke seit Begründung der Sammlung im Jahr 1867 bis heute beträgt Franken 8253.90. Wenn dieser Sinn unter den Kunstfreunden der Schweiz und speciell der Stadt Zürich fortdauert, so dass namentlich die bedeutendern neuesten Erzeugnisse des Kupferstichs uns verehrt werden, so wird unsere Sammlung demnächst alle Schulen der Kupferstecherkunst und des Holzschnittes in würdiger Weise in sich vertreten sehen.

Verzeichniss

der grössern Geschenke und der Ankäufe, seit 1868 bis Ende 1875.

(Die Bühlmann'sche Sammlung und der Kauf aus Auction Keller sind hier ausgeschlossen).

	Schätzungswerth: Fr.	Cts.
Herr **Bertuch**, Hottingen, 1870: Beham, 1 Blatt, und Holzschnitte aus Schedel's Chronik (20. —); 1875, aus dessen Nachlass, von der Familie: 1 Buch (15. —)	35	—
Fräulein **Stadler**, als Geschenk ihres verstorbenen Herrn Vaters, des Architekten Ferd. Stadler, 1870: 21 Blatt aus allen Schulen	50	—
Herr Dr. **Imhoof-Blumer** in Winterthur, 4 Blatt Alt-Italiener	50	—
Herr Landschaftsmaler **Ulrich**, Professor am Polytechnikum, 1870: ein Blatt, 1875: eine Landschaftskizze von seiner Hand, und Mercury, die Schnitter, nach Robert, I. Zustand, mit eigenhändiger Widmung Robert's an den Geschenkgeber	500	—
Verwaltung der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, 1871: Schongauer, Abdrücke der beiden Stiche auf Silber von einer Siegelkapsel und von 20 kleinen Plättchen	20	—
Herr alt Landammann **Schindler**, 1870: 3 Blätter Dürer (90. —), 1872: Gravins, il Duomo di Monreale, 2 Bde. mit 90 Tafeln (800. —), 1875: 1 Blatt Dürer (130. —)	1010	—
Herr Stadtrath **Landolt**, 1871: 361 Blätter aus allen Schulen (1391. 10), 1873: 194 Blätter ebenso (190. —), 1874: 3 Pracht-Einbände und 1 Buch (66. —), 1875: Holzschnitte des 16. und 17. Jahrhunderts, meist Ausschnitte aus Büchern (20. —)	1667	10
Herr Kunsthändler **Apponzeller** (†), 1871: 8 Blätter aus seinem Verlag und 3 andere	76	—
Herr Dr. **Benndorf**, Professor an der Hochschule, 1871: 17 Blätter, meist kleine Portraits	25	—
Herr Staatsschreiber Dr. **Keller**, 1871: 2 Blätter Goltzius.	20	—
Herr Kaufmann **Julius Menke** in Hongkong, 1871: 85 Blätter chinesische Malereien	500	—
Herr Dr. **Exner**, Professor an der Hochschule, 1871: 11 Blätter ditto	20	—
Familie des Herrn Director **Escher** beim Kronenthor, aus dessen Nachlass, 1871: Saint Non, voyage pittoresque en Sicilie, 4 Bde. mit 140 Tafeln	50	—
Director **Kinkel**, 1871: Ertrag von 4 Vorträgen in Horgen (400. —), davon 300 Fr. für Deckung des letzten Deficits für die Bühlmann'sche Sammlung, Fr. 218. — für 2 angekaufte Blätter, 1872: Ertrag von 1 Vortrag in Wädenswil, dafür angekauft 6 Blätter Cornelis Bega (82. 80)	495	80
Herr Maler **Bühlmann**, 1870: 1 Blatt (3. —), 1872: 57 Blätter und 4 Bücher (126. —), 1873: 1 Photographie, (5. —), 1874: 4 Blätter (10. —)	144	—
Herr Professor **Georg von Wyss**, 1871: 7 Blätter	40	—
Herr Professor **Vögelin** (Sohn), 1872: 90 Blätter von und nach Useri, u. a. einzelne Blätter	20	—
Kunstverein von Zürich, 1872, 1874, 1875: 7 Nietenblätter von seinen Verloosungen	70	—
Herr **Schulthess-Meiss**, 1872: 7 Blätter moderne Stiche (220. —), 1873: 2 ditto (200. —)	420	—
Herr Banquier **Adolph Pestalozzi** (†), 1872: Galleries Historiques de Versailles, vollständig in 300 Lieferungen à 6. —	1800	—
Aus dessen Nachlass, von der Familie, 1874: 42 Blätter aus verschiedenen Schulen	25	—
Mme. Poirel, von Rosières aux Salines, 1872: 6 Braun'sche Facsimile's nach Raffael	40	—
Herr Dr. **Rechel**, 1872: Lucas von Leyden 1 Blatt (15. —), und 15 Blätter, meist Niederländer (171. —)	186	—
Aus dem Nachlass des Herrn Prof. **Arnold Escher von der Linth**, 1873: 148 Blätter aus allen Schulen	580	—
Herr **Pestalozzi-Wieser**, 1870: 2 Blätter (15. —), 1873: Alte Italiener 3 Blätter (85. —).	100	—
Fräulein **Amalie Huber**, 1874: 48 Blätter, meist Radirungen ihres Herrn Grossvaters und Vaters	30	—
Frau Professor **Vögeli-Bernoulli**, aus dem Nachlass ihres Herrn Gemahls, 1875: 6 Blätter	30	—
Familie des Herrn **Otto Feuerlein**, aus dem Nachlass ihres Herrn Vaters und Gemahls, 1875: Werke von Ridinger	60	—
Herr alt Oberbürgermeister **Kaufmann** von Bonn, 2 Photographien nach Schongauer	20	—
Herr **Escher-Escher** (zum Wollenhof), 1875: Conrad Meyer, 122 Blätter	20	—
Kleinere Geschenke an Stichen, Photographien und Büchern wurden seit 1865 gemacht von den Herren **Karl Milani** in Frankfurt a. M., alt Stadtrath **Hirzel**, Professor **Rudolph Rahn**, Pfarrer **Chavannes** in Bex, Stud. **Kunde**, Professor **Lasius**, der **Direction der Albertina** in Wien, den Herren **Adolph Abeles** in Pesth, **Fichter-Seiler** in Basel (Proben von Seidenweberei mit Figuren und Ornament), Dr. **Kinkel** Sohn, Pfarrer **Paul Hirzel**, Maler **Koller** (3 Blätter seiner Radirungen), Director **Kinkel**, Banquier **Isidor Gerstenberg** in London, Dr. **Berthold** in Hottingen, Conservator **Falkeisen** in Basel, Stadtrath **Meyer-Rahn**, und zwei ungenannten Gebern. Schätzungswerth dieser kleinern Geschenke	150	—
Totalwerth aller Geschenke	8253	90

	Fr.	Cts.
Ankäufe seit 1870:		
1870: Aus Auction **Drugulin**	229	40
„ „ Kunstlager **Börner**	273	75
„ „ Antiquariat **Steinkopf** in Stuttgart	76	25
„ „ Antiquariat **Hanke**	90	—
1871: „ Auctionen **Weigel** und **Drugulin**	203	05
„ „ Auction **Drugulin**, Galerie Pitti, Bardi's Verlag. 3 Bde.	204	25
„ „ Kunstlager **Appenzeller**	609	30
1872—75 Album der **Gesellschaft für vervielfältigende Kunst** in Wien	145	50
1873: Aus Auction **Durazzo**	43	90
„ „ Antiquariat **Hanke**	19	80
1874: „ Auction **Andresen**	34	09
„ „ Auction **Börner**	196	10
„ „ Auction **Montmorillon**	27	61
„ „ dem Buchhandel: **Wessely**, Beschreibung des Berliner Cabinets	10	70
1875: „ Auction **Börner**	488	40
„ „ Photographien von **Thompson** aus dem britischen Museum. (Erworben aus einem von dem Schulrath ausgeworfenen Extra-Credit.)	200	—
„ „ dem Buchhandel: **Essenwein**, die Holzschnitte des germanischen Museums in Nürnberg, mit Einband	100	34
„ „ dem Buchhandel: **P. Gall Morel**, die Legende von S. Meinrad (mit Facsimile nach Meister E. S.)	2	50
„ „ den Madrider Photographien von **Schlesinger** in Stuttgart, 15 Blatt	65	55
„ „ dem Kunstlager **Schreiber** in Freiburg i. B., 2 Blatt	7	—
„ „ dem Buchhandel: **Henri de Laborde**, Beschreibung des Pariser Cabinets	5	50
Total der Ankäufe	3083	99

Hiernach ist der Gesammtwerth der Sammlung nach Maasgabe der Preise bei den jeweiligen Erwerbungen (welche Preise aber seitdem ansehnlich gestiegen sind):

Bestand vor Ankauf der Bühlmann'schen Sammlung	2000	—
Bühlmann'sche Sammlung, mit allen Nebenkosten	41623	55
Ankauf aus Auction Keller	7000	—
Geschenke seit 1868	8253	90
Ankäufe seit 1870	3033	99
Ausgaben für Mappen, Untersatzbogen, Restaurationen, Einbände	1500	—
Gesammtankaufs- und Schätzungswerth (bis Ende 1875)	63411	44

Oeffentliche Kupferstich-Cabinete besitzt die Schweiz nur drei: neben dem unsern das im Museum zu Basel, und in St. Gallen die Gonzenbach'sche Sammlung, welche im Jahr 1872 durch Gesammt-Schenkung der Familie an die Künstlergesellschaft daselbst gelangt ist. Zu diesen tritt noch mit ungefähr 5000 Blättern, meist Landschaften, das Cabinet im Kunstgebäude zu Zürich, welches zwar, so wie die damit verbundene wichtige Sammlung der Handzeichnungen von Schweizerkünstlern, Privateigenthum der hiesigen Künstlergesellschaft ist, aber dem Publikum zweimal wöchentlich zu freier Benutzung geöffnet wird.

Die Sammlung in St. Gallen wurde im Anfang dieses Jahrhunderts durch Herrn David Gonzenbach, Unterstatthalter der helvetischen Regierung, angelegt, mit Beirath seiner Freunde Fuessli und Chodowiecki. Die meisten Ankäufe geschahen in der Schweiz; doch besorgte Chodowiecki auch vieles aus Deutschland. Im Jahr 1872 kam sie an das Museum durch Schenkung der drei Enkel des Sammlers, der Herren Nationalrath Gonzenbach in Bern, Oberst G. in St. Gallen, Staatsarchivar G. daselbst, in Verbindung mit dem Gemahl ihrer verstorbenen Schwester, Herrn Landammann Aepli, und der überlebenden Schwester, Frau Weidmann. Der Werth dieses Cabinetes ist vorläufig auf 20,000 Fr. zum Zweck der Feuerversicherung angesetzt, ein Anschlag über die Zahl der Blätter noch nicht gemacht. Sie scheint nur mässig zahlreich, enthält aber einzelne ausgezeichnet schöne und in solchem Zustand seltene Exemplare und bedarf nur einer durchgreifenden Restauration und Neu-Ordnung, um in dem künftigen Museumsbau eine wahre Ehre ihrer

Stadt zu werden. Zwischen ihr und der Baseler steht unsere Sammlung mitten inne. Mit Basel zu wetteifern wäre unmöglich. Dort ist der Kern der ältesten bekannten Kupferstich-Sammlung der Welt, die der beiden Amerbach, Bonifacius und Basilius, noch erhalten. Diese Familien hatten noch zu Holbein's Zeit dessen schönste Sachen gesammelt, und abgesehen von dem ganz unvergleichlichen Schatz der Handzeichnungen aus dem 16. Jahrhundert wetteifert sie noch aus jener frühen Zeit her in Alt-Italienern und ältesten Deutschen des 15. Jahrhunderts mit den ersten Cabineten der Welt. Geschenke haben diese Schätze fortwährend vermehrt. So kam im folgenden Jahrhundert die Sammlung des Remigius Fäsch hinzu, und noch in unserer Zeit ist neben der Stiftung von Fräulein Linder, durch Vermächtniss das ganze Lager der Birmann'schen Kunsthandlung hinzu getreten, letzteres allein wohl so zahlreich als unsere ganze Sammlung. Gleichwohl macht in Basel es sich spürbar, dass man dort, dem Kunstsinn der Liebhaber vertrauend, nie durch systematische Ankäufe Fehlendes ergänzt hat, so dass einzelne bedeutende Meister auffallend schwach vertreten sind. Für den Zweck, den eine solche Sammlung im Besitz einer Schule haben soll, nämlich mit einer gewissen Vollständigkeit die ganze moderne Malerei seit der Renaissance zu illustriren, möchte unsere so viel bescheidenere Sammlung doch zweckmässiger gewählt sein als ihre grosse Rivalin in Basel.

Mit Ausnahme der eingebundenen illustrirten Werke und einzelner Meister, deren Blätter in Gesammt-Ausgaben erschienen und ebenfalls eingebunden sind, liegt die Sammlung in Mappen von verschiedener Grösse. Diese Einrichtung wird beibehalten werden, weil man dabei je nach der Grösse der Platte auch die Untersatzbogen passend und gefällig bemessen, besonders aber, weil man jedes einzelne Blatt herausnehmen kann, um es mit andern bequem zu vergleichen oder zum Abzeichnen auf ein Pültchen vor sich zu stellen. Eine Auswahl der schönsten Sachen in Rahmen aufzuhängen und damit abzuwechseln, wie dies in den grössern Cabineten geschieht, ist uns wegen der Enge des Raumes unmöglich.

Die grosse Frage bei Anlage eines Kupferstich-Cabinets, ob man nach Malern oder Stechern ordnen soll, muss, wie mir scheint, nach dem jedesmaligen Bedürfniss entschieden werden. Ein Maler sucht meist einen bestimmten Maler sich aus, weil ihm an den Compositionen liegt; er will z. B. Alles von Correggio sehen, was die Sammlung besitzt. Für die Zwecke einer Kunstakademie ist also nach Malern zu ordnen. Wo aber ein Cabinet vorherrschend Illustration der modernen Kunstgeschichte sein soll, also den historischen Gang und Fortschritt darzustellen hat, da muss man den Kupferstecher nicht in Eine Mappe mit Blättern zusammenlegen, welche hundert Jahre vor oder nach ihm gemacht sind. Auch für das Publikum, das zur Freude an Kunst erst angeleitet werden soll, ist das Durcheinander aller Zeiten höchst verwirrend. Ein Zeitgenosse Raffael's, der ihn in der einfachen Weise des grossen Marcanton stach, muss bei dem Laien alles verlieren, wenn dicht daneben ein glänzender moderner Stich von Desnoyers liegt. Aus diesen Gründen ist unsere Sammlung nach Kupferstechern geordnet; doch liegen in einigen Mappen z. B. die dem Rubens gleichzeitigen Stecher seiner Gemälde und die neuern Stecher nach Raffael zusammen.

Durch die Güte einiger Kunstfreunde und die freiwillige Betheiligung des jetzigen Directors ist es bis jetzt, obwohl die Sammlung keinen besoldeten Conservator hat, noch immer möglich geworden, sie dem Publikum, mit Ausnahme der Schulferien, an zwei Wochentagen, nämlich Mittwochs und Sonnabends 2—4 Uhr zu öffnen. Der Besuch ist stärker, als die meisten selbst grössern Cabinete sich rühmen können. Auch zum Zeichnen wird die Sammlung innerhalb jener Stunden oft benützt. Für besondere Vorweisungen zu besondern Studienzwecken werden aparte Stunden bewilligt. Die Verwaltung glaubt vor andern das Zeugniss der Herren Professoren und Lehrer der politischen, Cultur- und Kunstgeschichte an der Hochschule anrufen zu dürfen, dass ihnen zu Illustrationen für ihre Zuhörer das Cabinet zu hiefür verabredeten Stunden immer gefällig und liberal zur Verfügung gestellt worden ist.

Das Cabinet steht unter der Aufsicht einer vom hohen Schulrath ernannten Commission von fünf Kunstfreunden, deren Mitglied der Director ist, und für welche die Zürcher Künstlergesellschaft zwei Mitglieder zu präsentiren das Recht hat. Gegenwärtig wird diese Commission ausser dem Director gebildet von den

Herren: Maler Koller, Stadtrath Landolt, Pestalozzi-Wiser und Professor Julius Stadler. Als Ehren-Custoden haben aushülflich auch die Herren Professoren Rudolf Rahn und Salomon Vögelin, Sohn, zeitweise fungirt. Ausserdem hat sich von Seite der Hochschule Herr Dr. Kinkel, Sohn, von der ersten Gründung der Sammlung an bei den Arbeiten aufopfernd betheiligt, indem er sowohl regelmässig als Ehren-Custos uns unterstützte, als besonders auch einen sehr genauen und gut geordneten Katalog der gebundenen Kupferwerke und der Bibliothek anfertigte. Dieses Verzeichniss umfasst neben den kunsthistorischen Schriften und Handbüchern ein volles Drittel der vorhandenen Kunstblätter, und diess ist die erste ganz fertig gewordene Abtheilung des allgemeinen Kataloga, an welchem die Arbeit, so lange ein verantwortlich angestellter und besoldeter Custos fehlt, nur weit langsamer wird fortschreiten können.

Der Eintritt ist ohne Ausnahme unentgeltlich.

Und so sei das Publikum eingeladen, frei zu kommen und an unsern Schätzen sich zu erfreuen. Von Liebhabern, welche die höhere und feinere Bildung in Kunstsachen in der Schweiz fördern möchten, werden uns Geschenke von Blättern, Beiträge zu Anschaffungen und Vermächtnisse im Sinne jenes Hess'schen Legates stets erfreulich sein.

II. Beschreibung der Sammlung.

Erste Hälfte.

Die Meister von der Erfindung des Holzschnittes und des Kupferstiches bis zum Jahre 1600.

Abkürzungen:

B.- Adam Bartsch, le peintre-graveur, 21 Bde., 1854 (2. Aufl.) — 1821 (1. Aufl.)
Pass.- J. D. Passavant, le peintre-graveur 6 Bde., 1860–64.
R. D.- A. S. J. Robert-Dumesnil, le peintre-graveur français, 8 Bde. 1835—50.
Renouvier — Jules Renouvier, des types et des manières des graveurs. (Erschien zu Montpellier in einzelnen Beiträgen zu den Publicationen einer gelehrten Gesellschaft und ist im Buchhandel vergriffen).
Meyer — Dr. Julius Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leipzig, Engelmann. (Erscheint in Lieferungen seit 1870).
Die Zahlen I., II., III., IV. bezeichnen die an Güte immer mehr abnehmenden Zustände (erster, zweiter, dritter oder vierter) der Platte und der Abdrücke, die von ihr geliefert worden.

In nachfolgender Beschreibung kann, wie sich von selbst versteht, kein Katalog von 25000 Blättern gegeben werden. Auch liegt uns der Versuch ferne, hier eine gründliche Geschichte der verschiedenen Künste der Vervielfältigung zu schreiben; da aber wohl viele Liebhaber an schönen Kupferstichen und Holzschnitten Freude haben, aber noch Wenige wissen, wo und wie man mit dem Studium einer Sammlung beginnen soll, wünschen wir hier dem Publikum einen Anhalt zu bieten, um den Gang dieser Künste zu verstehen. Zugleich aber bezeichnen wir bei den einzelnen Meistern diejenigen Blätter, welche zwar nicht immer ihre Hauptwerke sind, aber durch Schönheit oder Seltenheit der gerade in unserm Cabinet vorhandenen Exemplare besondere Beachtung verdienen.

Da der für ein Programm vorgeschriebene Umfang nicht gestattet, in einem Jahr die ganze Sammlung zu behandeln, so hoffen wir, es möge uns die Kraft bleiben und später die Gelegenheit wiederkehren, in einer zweiten Schrift dieser Art die andere reiche Hälfte, nämlich die Meister von 1600 bis auf unsere Zeit, nachzutragen.

A. Die Anfänge des Holzschnittes.

Das Cabinet der königlichen Bibliothek zu Brüssel besitzt einen Holzschnitt: Maria mit dem Kind in einem Garten, umgeben von vier Heiligen, welcher zu Mecheln in dem Deckel eines alten Koffers eingeklebt war. Er trägt die, wie wenigstens jetzt die Ziffern stehen, unzweideutige Inschrift des Jahres 1418. Ich habe ihn untersucht und halte die Zweifel an der Inschrift für nicht gerechtfertigt.

Diesem schliesst sich der berühmte hl. Christoph an, welcher in der Karthause zu Buxheim (unweit Memmingen) auf dem Deckel eines alten Manuscriptes gefunden wurde und sich jetzt in der Bibliothek des Lord Spencer zu Althorp befindet. Er trägt deutlich das Datum 1423.

Mit dem Jahr 1437 ist endlich ein Holzschnitt der Sammlung auf der Hofbibliothek zu Wien, die Marter des hl. Sebastian, bezeichnet, welcher im Schnitt feiner und kunstreicher als andere Incunabeln der Holzschneidekunst ist und dem Stil nach auf Oberdeutschland weist.

Von 1418. 1423 und 1437 sind also die ältesten datirten Holzstöcke. Vergleicht man aber die meist sehr seltenen Drucke aus dem Beginn dieser Kunst, welche nicht datirt sind, so drängt sich uns sogleich die Ueberzeugung auf, dass es viele gibt, welche dem Stil, dem Costüm und der Ausführung nach auf ein bedeutend älteres Datum zurückgehen. Dass man im Kloster Engelberg schon im 12. Jahrhundert Stempel von Holz (oder von Metall) gekannt habe, mit denen Anfangsbuchstaben wie mit einem Petschaft abgedruckt worden, hat die jüngste Untersuchung wieder unwahrscheinlich gemacht[1]); aber Holzstempel sind von ältester Erfindung. Zeigen doch schon die babylonischen Ziegel solche Namensstempel in den weichen Thon gedrückt und dann eingebrannt. Den ältesten Abdruck eines Holzschnittes im Germanischen Museum, den Tod der Maria vorstellend, versetzt Director Essenwein noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Der Holzschnitt ging aus dem Gewerbe der sogenannten Briefmaler hervor, die sich seit seiner Erfindung auch als Briefdrucker (seit 1442 in Antwerpen) bezeichneten. Brief (breve) ist jede kurze Schrift, wie der Laie sie brauchte: Kalender, Andachtsbücher, Heiligenbilder, Neujahrs- und Liebeswünsche. Indem man neben dem Bild später auch Schrift in die Holztafel schnitt, kam man zu dem Druck der sog. Blockbücher mit unbeweglichen Lettern, und von hier war der Schritt bis zur wirklichen Setzer- und Buchdruckerkunst mit beweglichen Lettern nicht mehr weit.

Besonders aber waren es die Spielkarten, welche seit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts sich reissend verbreiteten und einen so starken Absatz fanden, dass eine rasche Herstellung durch Patronen unerlässlich wurde. Schon 1441 setzten die venezianischen Kartenmaler ein Verbot „gedruckter und bemalter Karten und Helgen" durch, die ausserhalb gearbeitet wären. Als nun aber der Buchdruck in Blüthe kam, da begann rasch auch die goldene Zeit des Holzschnitts, der hinfort als Illustration die gedruckten Bücher ebenso begleitete, als die Miniaturen die geschriebenen begleitet hatten.

Neben dem Holz wurden zuweilen auch Metallplatten verwendet, welche man aber sonst wie einen Holzschnitt ausführte. Man stach nämlich den ganzen Grund aus und liess nur die Zeichnung stehen, die dann mit Druckerschwärze eingerieben auf dem angepressten Papier schwarz hervortrat, während im Kupferstich man die Zeichnung eintieft und von dem Grund vor dem Druck die Schwärze wegwischt, so dass sie nur in den vertieften Strichen bleibt, und die Presse das Papier in sie eindrückt. Solche wie Holzschnitte behandelte Blätter nennt man Metallschnitte. Es kommen aber auch, obwohl selten, Metallschnitte vor, wo der Grund im Abdruck schwarz wird, und die Zeichnung sich in weissen Linien von ihm abhebt. Diese Arbeiten hat man in neuerer Zeit Weissschnitte genannt. Von letzterer Gattung besitzt unser Cabinet:

Mönch im Garten schreibend, an den Ecken vier Medaillons mit den 4 Evangelisten. Pass. I. p. 101. Es ist das Portrait des Franziskaners Peibarthus und diente als Titelblatt zu dessen Schrift: Spirituale Pomerium de tempore. (Unser Exemplar ist durch Schrift als früheres Eigenthum des Klosters Wangen bezeichnet).

[1]) Gegen Passavant tritt hier Rahn's zuverlässiges Auge auf. Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Seite 328, Note.

Von Holzschnitten des 15. Jahrhunderts besitzt unser Cabinet:

2 verschiedene Facsimile's (moderne) des Christoph von Buxheim, datirt vom Jahre 1423.

Facsimile's von Patronen-Abdrücken mit groben Umrissen für Spielkarten, welche dann mit Farben ausgemalt wurden. Christus an der Säule — hl. Barbara — hl. Antonius; drei Blättchen mit alter Bemalung in starken transparenten Farben. Aus Sammlung Keller. Nach dem ganz primitiven Stil stammen sie aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts; man darf aber nicht vergessen, dass in abgelegenen katholischen Gebieten für solche „Heigen" gewiss noch viel später dieser archaische Stil sich erhalten hat.

Crucifixus zwischen Maria und Johannes, in Folio, colorirt. Die lebhafte Bemalung dieses guten Blattes als gleichzeitig mit dessen Entstehung vorausgesetzt (was mir richtig scheint), ist es von besonderm Interesse. Auf Pergament gedruckt, scheint es zum Titelkupfer für Messbücher bestimmt gewesen zu sein, in welchem diese Darstellung, aber in Miniatur (vgl. den 1. Band des Missale im Dom zu Konstanz), stehend ist. Man sieht also, wie hier der wohlfeile Holzschnitt flott colorirt und mit einem bunten Rand, die kostspielige Miniaturmalerei ebenso verdrängte, wie der Buchdruck der Tod der durch Handschrift hergestellten Bücher geworden ist.

Wohlgemuth und Pleydenwurff Holzschnitte aus Schedel's Chronik, welche Nürnberg 1493 bei Anton Koberger erschien: Das grossartige Titelblatt, dessen leeres Wappen hier mit zwei Farben ausgefüllt ist, und viele der Illustrationen. So wichtig und schön auch manche dieser Blätter sind, liefern sie doch den Beweis, wie leichtfertig und ohne Rücksicht auf wirkliches Belehren durch Anschauung man auch schon damals mit Bücher-Illustration schwindelte. Dieselben paar Holzstöcke mit Portraits kehren immer wieder, so oft ein Kaiser oder ein König im Text vorkommt, ein weibliches Brustbild ist sowohl Circe als deutsche Königin, und von den Städte-Ansichten in unserer Sammlung muss eine zweimal für „Troya" und Tivoli, eine andere aber gar dreimal für Nicäa, Marseille und Metz den Dienst thun, wo dann bei den letzten Städten der Halbmond ruhig auf der Kirchenkuppel stehen bleibt!

An Originalholzschnitten aus den ersten Jahrhunderten der Erfindung ist also unser Cabinet arm. Ueberall sind sie selten, da man manche derselben nur noch in einem einzigen Exemplar kennt. Hier muss die Nachbildung nachhelfen. Diesem Zweck dient in unserer Bibliothek das Buch:

Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg. Mit Text von A. Essenwein. 164 Tafeln in gross Quart. Nürnberg 1875. Theils von den alten ächten Holzstöcken abgedruckt, die in den Besitz des genannten Museums gelangt sind, meist aber gute lithographische Facsimile's nach Abdrücken, sowohl von einzelnen Blättern als Buch-Illustrationen. Die ältesten setzt der Herausgeber noch in's 14. Jahrhundert, die spätesten gehen bis in den Anfang des 16., also in Dürer's Zeit herab, wo in Deutschland mit der stärksten Verwendung des Holzschnittes auch dessen volle Blüthezeit aufging.

Zahlreicher und zum Theil schön ist dagegen das 16. Jahrhundert in der Sammlung vertreten, und es befinden sich darunter manche Blätter ohne Namen oder Chiffre. Die wichtigsten bekannten Holzschnitte aus dieser Zeit führen wir im folgenden Abschnitt unter den Namen ihrer Meister an.

B. Die Anfänge des Kupferstichs in den germanischen Ländern.

Zu Aachen im Münster hängt ein metallener Kronleuchter, welchen Friedrich Barbarossa und seine Gemahlin, wahrscheinlich um 1165, dorthin gestiftet haben. Er enthält 16 gravirte Zeichnungen auf Kupfer, welche so ganz wie Kupferstichplatten behandelt sind, dass man in den letzten Jahrzehnten wirkliche Abdrücke von ihnen gemacht hat. Als Meister Nikolaus von Verdun im Jahre 1181 die Bronceplatten seines berühmten Altars für Klosterneuburg bei Wien mit Figuren in Umriss gravirt hatte, füllte er diese Umrisse mit weissem, schwarzem, rothem und blauem Schmelz. Ehe er letzteres that, hätte er sie mit Schwärze füllen und etwa auf weisse Seide abdrucken können, da er Baumwollenpapier noch nicht kannte. Die zahlreichen messingenen Grabplatten mit oft lebensgrossen Umrisszeichnungen von Portraits, Wappen und Inschriften, welche das spätere Mittelalter in die Pflasterung der Kirchen einfügte, kann man mit einer Kugel von hartem Pech auf darunter gelegtes Papier so abreiben, dass die Zeichnung auf dem Papier klar hervortritt.

Vertieft also in Kupferplatten Contouren zu schneiden, war auch im Norden eine altbekannte Kunst. Aber sehr verschieden vom Kupferstich ist der Kupferdruck und die bewusste und absichtliche Herstellung einer Platte, um sie durch Druck und für den Handel zu vervielfältigen. Wem diess zuerst eingefallen, und wo zuerst man vom Holzschnitt her den Gedanken gefasst habe, feinere Bilder auf diesem neuen Wege herzustellen, das wird schwerlich je ermittelt werden. Nur Eins steht fest, dass es nicht in Italien am frühesten geschah.

Die Sammlung Renouvier in Montpellier besitzt 7 oberdeutsche Stiche, welche zu einem Leiden Christi gehören. Hier trägt die Geisselung die Jahrzahl 1446, und die Ziffer steht richtig; auf der Platte stand sie also verkehrt. Diess ist bis jetzt der älteste datirte Kupferstich, der für den Abdruck gemacht worden ist, während der frühste datirte und für den Abdruck gemachte Stich in Italien erst 1465 auftritt. Dreizehn Jahre früher fällt allerdings der Versuch des Maso Finiguerra, der in Florenz von einer nicht für Vervielfältigung bestimmten Platte gleichwohl Probedrucke gemacht hat. Aber auch dieser Versuch ist nicht früher als ein zweiter bedeutender Stich deutschen oder niederländischen Ursprungs, eine stehende Madonna zwischen vier Chören von Engeln, welche Rudolph Weigel in Leipzig besass. Das in Naumann's Archiv (Band IV.) abgedruckte Facsimile zeigt als Chiffre des Meisters den gothischen Buchstaben *P*, das Datum 1451 und mehrere lateinische Inschriften, alle auf dem Abdruck richtig stehend. Finiguerra's Platte dagegen, die nicht für den Abdruck gemacht war, wurde erst 1452 an die Besteller abgeliefert. Diess Blatt des Meisters *P.*, das entscheidende Beweisstück für die Priorität des germanischen Nordens über Italien in einer der wichtigsten Erfindungen — bei Weigel's Auction hat das Reich der Milliarden zugesehen, dass es nach England verkauft wurde.

Seit den sechsziger Jahren des 15. Jahrhunderts traten dann in den Niederlanden und in Deutschland mehrere Kupferstecher auf, welche die Sache als Geschäft betrieben.

Als man zu Einsiedeln 1466, am 14. Sept., dem Tag der berühmten Engelweihe, zu Spenden für einen Neubau des Klosters die Pilger in besonders grosser Zahl anlockte, begab sich der Meister *E. S.* aus den Niederlanden mit seiner Handpresse dorthin und stach seine beiden reizenden Blättchen, die grosse und die kleine Engelweihe, um sie ebenfalls an die Pilger zu verkaufen. Dem Stil der grossen Malerschule folgend, welche in Flandern durch die Brüder Van Eyck gegründet war, arbeiteten im belgischen und holländischen Niederland, zu Bocholt im Bisthum Münster, zu Colmar und an andern Orten Deutschlands zahlreiche Meister dieser neu erfundenen Kunst. Während sie als Maler neben Portraits fast nur heilige Bilder bestellt bekamen, konnten sie als Stecher ihren Blick auch auf den Kreis des Weltlichen ausdehnen und bedienten sich sofort der Schau- und Kauflust ihres Publikums, um auch Sittenbilder aus dem täglichen Leben in Kupfer zu stechen und den Goldschmieden die zierlichsten Ornamente als Vorlageblätter darzubieten.

Unter ihnen ragt durch Schönheitssinn und inniges Gefühl Martin Schongauer von Colmar († 1488) hervor, der in den Niederlanden unter dem grossen Rogier van der Weyden das Malen gelernt hatte. Wir besitzen in München sein Portrait von der Hand seines Schülers Burgkmair; es zeigt ein klares und sinnlich fröhliches, aber feines Angesicht, nach der Sitte seiner Zeit ohne Bart. Er hat an 120 Stiche geliefert, unter denen einige schon von grösserm Format sind. Von innig empfundenen religiösen Figuren und Scenen steigt er auch zu zankenden Goldschmiedslehrjungen, Bauern, die zu Markt ziehen, und unvergleichlichen Vorzeichnungen für Monstranzen, Rauchfässern und Bischofsstäben herab, welche aber von der Renaissance noch ganz unberührt sind. Liebliche runde Frauenköpfchen auf den schlanksten Figuren, hochgegürtet, die Handgelenke sehr fein, die Finger mager, gelingen ihm noch besser als würdige Männer, da in diesen der Gesichtsschnitt oft ungefällig ist. Auf den Scenen aus der Passion hat er die Henker, nach oberdeutscher Sitte, sogar karrikirt; jene in ihrer Sittlichkeit eintache Schule wollte abscheuliche Menschen auch nicht anders als hässlich abbilden. Neben dem Gemüthvollen, Liebenswürdigen seiner Natur zeigt seine Kreuzschleppung und sein Tod der Maria (siehe unten), welches Ernstes er fähig war. Die Ausführung mit dem Grabstichel ist in Leichtigkeit und doch auch in Feinheit gleich virtuos. Die Seltenheit guter Abdrücke hat einzelne Blätter Schongauer's in den Auctionen der letzten Jahre auf 1700, 2230 und 4580 Franken hinaufgetrieben.

Das Cabinet besitzt aus diesen Anfängen des nordischen Kupferstiches folgende Blätter:

Abdrücke von 8 runden Metallplättchen: Brustbilder von Heiligen, gravirt etwa im 12. Jahrhundert, aus der Abtei Iburg bei Osnabrück, wo sie eine Monstranz verzierten. Ursprünglich nicht zum Abdruck bestimmt; diese Abzüge wurden vor 25 Jahren in Würzburg gemacht. Vgl. Pass. I. p. 96 sq.

„Wolfgangus Aurifaber“: Ein Abt Ludwig kniet vor Maria. Eine ebenfalls ursprünglich nicht zum Abdruck bestimmte Kupferplatte vom Jahr 1477, welche aus der Sacristei des Prämonstratenserklosters S. Lucien in Graubündten stammen soll. Die Schrift steht umgekehrt. (Moderner Abdruck).

Franz von Bocholt, um 1470: Der Apostel Philippus. B. 22.

Israel von Meckenem, Schüler des Vorigen, † zu Bocholt 1528: 2 Blatt aus der Folge der Passion. B. 18 und 19.

W(olf) H(ammer)? Der Apostel Simon. B. VI. p. 403. Nr. 22.

Martin Schongauer: Maria mit dem Kind im Hofe sitzend, B. 32. — Alte Copien der Passion, von A. (Glockendon)? B. 2—13. — Copie der grossen Kreuzschleppung, B. 21., von demselben. (Nebst Photographie desselben Blattes, nach dem schönen Original-Exemplare in der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen). — Copie des Christus am Oelberg von Meister B. S., B. 1. — Der Tod der Maria (Hauptwerk des Meisters), B. 33. — Der hl. Laurentius, B. 56. — Christus am Oelberg und die Gefangennehmung, Pass. 118 und 119. (Moderne Abdrücke der im Basler Museum noch vorhandenen Silberplatten, welche eine Kapsel um ein grosses Siegel bildeten). — 20 Abdrücke von kleinen Silberplatten in demselben Museum, vielleicht Ornamente einer Monstranz, mit Figürchen und Zierblumen. Pass. 120–39. Die Verwaltung hat 18 Abdrücke, einzig für öffentliche Cabinete, machen lassen und 1 Exemplar davon unserer jungen Schwester-Sammlung geschenkt. „Aucun d'eux ne passera dans le commerce ou ne pourra devenir la propriété de particuliers; elles resteront toujours ainsi de la plus grande rareté.“ Passavant.

Im Uebergang vom 15. Jahrhundert in das folgende steht der Meister M(artin) Z(aisinger?), (oder Zasinger?), der um 1500 in München lebte, also schon gleichzeitig mit Dürer arbeitete. Ohne nach Schönheit zu streben (seine weiblichen Heiligen sind nie jung), gibt er, der etwas schwächlichen Grazie der frühern Schulen gegenüber, seinen Gestalten Kraft und Mark. Die Hintergründe sind oft mit sehr zarten Strichen, besonders in den Bäumen sehr charakteristisch ausgeführt. Man kann ihn aber, weil diese feinen Hintergründe durch's Abdrucken schnell verloren gingen, nur nach frühen und vorzüglichen Exemplaren schätzen, die uns noch fehlen.

Drei Kronprätendenten schiessen nach der Leiche ihres Vaters (genannt die skythische Königsprobe). B. 4. — Die heil. Katharina, B. 10.

C. Deutsche Stecher des 16. Jahrhunderts.

Mit dem Anfang des Reformationsjahrhunderts tritt die ältere deutsche Kunst, gleichzeitig mit der italienischen, in ihre kurze Blüthezeit, welche in unserm Fach Dürer, Cranach, Burgkmair, Holbein und die Kleinmeister als Zeitgenossen gesehen hat.

Albrecht Dürer, 1471—1528,

arbeitete, neben seiner Thätigkeit als Maler und Schriftsteller, in allen Gattungen der Vervielfältigung. Seine Kupferstiche sind zunächst durch feste Zeichnung des Umrisses, den er tief einstach, ebenso tüchtig als die des gleichzeitigen Marcanton in Raffael's Schule, obwohl er keine idealen Formen wählte, sondern seine Vorbilder aus seiner deutschen Umgebung nahm, deren Körperlichkeit im Nackten hinter der Schönheit des italienischen Modells weit zurückblieb. Seine Marien sind reife Mütter aus dem Bürgerstand, sein Christus um so würdiger, weil er immer streng gedacht ist, ohne doch je zum Idealkopf zu werden. Vor den Italienern hat Dürer aber die Ausführung voraus. Der Körper wird durch feine Schattirung modellirt, in den mit Landschaft oder Architektur gefüllten Hintergründen erfreut die malerische Wirkung. Daneben hat er in mehreren Folgen von Blättern, nämlich der kleinen und der grossen Passion, dem Marienleben, der Offenbarung und dem Triumphbogen für Kaiser Maximilian, lebendigste Zeichnungen für Holzschnitte geliefert, welche zum Theil sein grosser Formschneider, Hieronymus Resch, ausgeführt hat. Ebenfalls stach er ein Blatt mit der kalten Nadel auf Kupfer und übertrug das vielleicht schon vor ihm erfundene Einätzen von Ornamenten auf eiserne Harnische in die höhere Kunst, indem er auf Eisenplatten radirte. Seine kühne und erfindende Phantasie führte ihn durch das ganze Gebiet der damals gebräuchlichen heiligen Darstellungen, durch weltliche und antike Stoffe, allegorische Figuren und Scenen aus dem täglichen Leben der Bürger, Bauern und Lanzknechte bis zu monströsen Thieren, Wappen und Stickmustern hinab. Ganz eigen sind ihm diejenigen Kupferstiche, welche man Stimmungsbilder nennen könnte: die Melancholie, jenes gewaltige Weib, das Geist zum Denken, Macht zum Schaffen, Flügel zum Aufschwung besitzt, aber von der Eitelkeit alles menschlichen Thuns ergriffen thatlos hinstarrt, während neben ihr das Knäblein

noch mit voller kindischer Arbeitslust auf sein Täfelchen kritzelt — dagegen der hl. Hieronymus in der einsamen Zelle, in welche der trostreiche Sonnenschein blickt, in rechter Lust des geistigen Hervorbringens — der Reiter zwischen Tod und Teufel, mannhaft und furchtlos, in jedem Sinne eisern, den Weg seines Berufes verfolgend — endlich der Traum, wo dem faulen Nachmittagsschläfer hinter dem warmen Ofen Lüsternheit, Grössensucht und Teufel Unheiligstes vorgaukeln und einblasen.

Von Dürer besitzt das Cabinet mehr als die Hälfte seiner Blätter in Kupferstich und Eisenradirung, und ungefähr ein Drittel seiner sämmtlichen Holzschnitte, daneben zahlreiche ältere Copien, darunter:

Kupferstiche: Adam und Eva, B. 1, nebst der Copie von Wierex und einer alten von B. nicht angeführten Copie. — Die Kupferstich-Passion, B. 3—18 (gleichmässige schöne Drucke). — Maria mit der Sternenkrone, B. 32. — Maria auf dem Halbmond, B. 33. — Maria das Kind säugend, B. 36. — Maria mit den zwei fliegenden Engeln, B. 39. — Maria an der Mauer, B. 40. — Maria mit der Birne, B. 41. — Maria mit der Meerkatze, B. 42. — Der hl. Hieronymus in der Zelle, B. 60 (schwacher Druck), und der in der Wüste, B. 61. — Die Busse des hl. Chrysostomus (auch Genovefa genannt), B. 63. — Die Satyrfamilie, B. 69. — Die Melancholie, B. 74, nebst den beiden Copien B. und C. — Der Traum, B. 76. — Die grosse Fortuna (von Dürer selbst Nemesis genannt), B. 77. — Der Türke mit Weib und Kind, B. 85. — Marktbauer und Bäuerin, B. 89. — Das grosse Pferd, B. 97 (aus Sammlung Börner). — Ritter, Tod und Teufel, B. 98, nebst der Copie von Wierex. — Philipp Melanchthon, B. 105.

Eisenstiche: Christus am Oelberg, B. 19. — Die entführte Frau, B. 72.

Holzschnitte: Simson den Löwen zerreissend, B. 2. — Grosse Passion, B. 4–15, fast vollständig. — Kleinere Holzschnitt-Passion, B. 17–44, vollständig. — Einzelne Blätter aus der Offenbarung und dem Marienleben (auch die Copien des letztern von Marcanton Raimondi vollständig, aber in modernen Drucken nach den aufgestochenen Platten). — Der heil. Hieronymus schreibend, B. 113. — Die österreichischen Heiligen, B. 118. — Das Bad, B. 128. — Der „ reules“, B. 137. — Dürer's Selbstportrait von 1527, B. 156 (später Druck). — Grosser Christuskopf mit der Dornenkrone, B. Anhang, Nr. 26.

Dürer bildete eine zahlreiche Schule von Kupferstechern, welche den von ihm bereits begonnenen Feinstich zu hoher Vollendung brachten. Unter diesen haben Albrecht Altorfer in Regensburg (1488 bis 1538) und Heinrich Aldegrever zu Soest (1502—1562) den deutschen Stil festgehalten. Besonders die Costümblätter des letzteren, z. B. die Folgen der Hochzeittänzer, geben das damalige üppige Leben westfälischer Edelleute und Bürger treu wieder; nur in seine sehr schönen Ornamentblätter tritt bereits eine phantastische Renaissance hinein. Seinem sorgfältigen Grabstichel gegenüber arbeitet Altorfer mehr wie ein geistreicher Dilettant, auch sind seine Blättchen oft nachlässig, mit schwachen Stellen, gedruckt. Die andern, nämlich die beiden Behaim, Barthel (1490—1540) und Sebald (1500—1550), sowie ihr Jugendfreund Georg Pencz (1500—1550), alle stark weltlich gesinnt und in Religionsfragen frivol, studirten die Italiener und schufen, neben Blättern aus dem deutschen Volksleben, auch Darstellungen aus den Antiken, Historien und Scenen reichen Lebensgenusses aus Italien (Pencz besonders mit venezianischem Costüm), welche den Adel der Zeichnung und die blühende Formenfülle Italiens mit der deutschen Meistertechnik des Grabstichels verbinden.

Diese Meister, die den ganzen Kreis des Darstellbaren von Heiligen-Geschichten, antiker Mythologie und Historie bis zum ausgelassensten Bauerntanz durchmessen, werden mit einigen andern Kunstgenossen des meist kleinen Formats ihrer Blätter wegen unter dem Namen der Kleinen Meister (Petits-Maitres) zusammengefasst.

Heinrich Aldegrever, 85 Blatt, darunter: Adam mit dem Löwen, B. 11. — Die Geschichte Loth's, Folge von 4 Blatt, B. 14—17. — Die Geschichte Joseph's, 4 Bl., B. 18—21. — Die Geschichte der keuschen Susanna, 4 Bl., B. 30—31. — Bathseba im Bade, B. 37. — Die Geschichte des barmherzigen Samariters, 4 Bl., B. 40–43 (fehlt 1 Bl.). — Sophonisbe trinkt den Giftbecher, B. 62. — Mucius Scävola, B. 69. — Titus Manlius (genannt die Quillotine), B. 72. — Herkenbald seinen ungerathenen Sohn tödtend, B. 73. — Die sieben Planeten, B. 74—80. — Die Arbeiten des Hercules, B. 83–95 (fehlen 2 Blatt). — Die grossen Hochzeittänzer, Folge von 13 Bl., B. 160-72 (fehlen 2 Bl.) — Der Fahnenträger, B. 176. — Mönch und Nonne, B. 178. — Ornamente, 4 Bl., B. 72, 73, 77, 81.

Albrecht Altorfer, 11 Bl., nämlich:

Kupferstiche: Ruhe in Aegypten, B. 5. — Maria in Landschaft, B. 17. — Hl. Hieronymus, B. 21. — Mercur in's Meer springend, B. 29. — Urtheil des Paris, B. 36. — Mucius Scävola, B. 36. — Dido, B. 42. — Pyramus und Thisbe, B. 44. — Ritter mit Brot und Kelch, B. 50. — Die gefügelte Frau (es ist, wie der Stern zeigt, Symbol eines Planeten), B. 99.

Holzschnitt: Die Kirche zur Schönen Maria in Regensburg. Die obere Platte durch Michael Ostendorfer ergänzt. Selten. vgl. Pass. III. p. 304. Nr. 65.

Barthel Beham. 3 Bl., nämlich: Adam und Eva, B. 1. — Der Hellebardier zu Pferde, B. 49 (schwacher Druck). — Kaiser Ferdinand I., B. 61. (Schwacher Abdruck, aber noch vom I. Plattenzustand.)

Hans Sebald Beham. 102 Bl., darunter: Adam und Eva, B. 6., die Copie nach seinem Vetter Barthel (s. oben). I. von grösster Schönheit. — Vertreibung aus dem Paradies, B. 7. — Loth und seine Töchter, B. 9. — Judith, die bekleidete, in der deutschen Manier von Beham's Jugend, B. 10. — Judith nackt, nach italienischem Modell, angeblich nach M. Angelo, B. 11. — Hiob und seine Freunde B. 16. — Maria mit der Birne, B. 18. — Der verlorne Sohn schweigt u. hütet die Schweine, B. 32 u. 33. — Peter und Paul. B. 37. — Die 12 Apostel, B. 43—54. — Die 4 Evangelisten, B. 55—58. — Der hl. Sebaldus, B. 65 II, von der verkleinerten Platte. — Lucretia, B. 79. — Trajan's Gerechtigkeit, B. 82. — Die Arbeiten des Hercules, B. 96—107. — Leda, B. 112. — Die Planeten, B. 113—120. — Der Tod und die Dame, B. 149. — Der Tod und die nackte Frau, B. 150. — Das Unglück, B. 141. — Das Unmögliche, B. 145. — Die Hochzeitstänzer, 10 Bl., B. 154—63. — Marktbauer und Bäuerin, B. 186 und 87. — Bauer und sein Gesell, B. 188, 89. — Der Narr und die Weiber, B. 214. — Römisches Alphabet, B. 229. — Der kleine Schalksnarr, B. 230. — Mascaron, B. 231.

Holzschnitte, 9, darunter: Hl. Familie unter dem Baume, B. 123. (Prachtabdruck).

Georg Pencz, 38 Bl., darunter: Die Geschichte Joseph's 4 Bl., B. 9—12. — Judith, B. 25. — Die Anbetung der Hirten, B. 30. — Jesus segnet die Kinder, B. 56. — Pauli Bekehrung, B. 69. — Medea, Tomyris, Prokris, Scävola, B. 71—74, prachtvolle Abdrücke. — Marcus Curtius, B. 75. — Titus Manlius, B. 76. — Flucht der Cölia, B. 81. — Virgil im Korb und die bestrafte Courtisane, B. 87 und 88. — Die fünf Triumphe, B. 117—122 (fehlt Nr. 120). — Die grösseren Blätter, Thetis, Artemisia und die Einnahme von Karthago, B. 90, 83 und 85. beweisen, dass Pencz in kleineren Compositionen mehr Glück hatte als in grösseren; doch sind auch unsere Abdrücke dieser drei Stücke nicht vorzüglich.

An den classischen Stil des Pencz und der beiden Beham schliesst sich auch noch an der merkwürdige

Meister J. B.,

dessen Namen noch nicht ermittelt ist. Auf seinen Blättern vereinigt sich die seltsam flattrige Draperie der fränkischen Schule mit ausgezeichneter, wie Relief hervortretender Plastik des nackten Körpers. 5. Bl., nämlich:

Marcus Curtius, B. 8. — Planet Mars, B. 13. — Triumphzug des Bacchus, B. 19 (verdorben). — Die Pirckheimer'sche Allegorie: „Das menschliche Herz im Feuer der Trübsal", B. 30, nebst der alten Copie. — Weinlesende Genien, angeblich nach Raffael, B. 35.

Ebenfalls noch im Geist dieser Nürnberger Schule, aber oft bereits sehr handwerklich und ungleich, da er Bestellungen aller Art, stark mit Gesellenhülfe, ausführte, arbeitet

Virgilius Solis (1514—1562).

Das Cabinet besitzt von ihm 93 Bl., darunter:

54 Kupferstiche, Spielkarten. Diese Blättchen, die 4 Kartenzeichen durch Thiere darstellend (hier Affen und Pfauen), wurden durch Aufkleben auf dünne Cartons zum Kartenspiel brauchbar gemacht.

Holzschnitte aus des Solis Werkstatt: Das Münchener Passional, 41 Holzschnitte, meist Copien nach Dürer's kleiner Passion. Vgl. Andresen, in Naumanns Archiv, X., S. 155.

Ludwig Krug,

zur Zeit Dürer's in Nürnberg arbeitend, bildete einen von diesem verschiedenen ganz selbstständigen Stil für kleine Blätter aus, scharf zeichnend, aber weniger durch Schatten modellirend. 2 Bl., nämlich:

Anbetung der Könige, B. 2. — Zwei nackte Frauen, B. 11.

Noch arbeiteten in Nürnberg damals Augustin Hirschvogel und Hans Sebald Lautensack (von Bamberg). Sie haben neben Figurenbildern zuerst die Landschaft als getrennte Gattung behandelt, jener meist wie Vedute eines bestimmten Ortes, dieser mit romantischer, aber dabei naturgemässer Composition. Lautensack hat auch einige recht tüchtige Portraits gestochen.

Aug. Hirschvogel: Landschaft mit dem hohen Thor, B. 58. — Landschaft mit der hölzernen Brücke, B. 61.

H. S. Lautensack: Portrait des Hieron. Schurstab (L. vor der Inschrift „S. Leonhard's Kirch.") B. 7. — Portrait des Dr. Georg Roggenbach, B. 9. — Landschaft mit Burg hoch auf dem Felsen, B. 25. — David und Goliath. Schwache Arbeit, aber selten, fehlt bei B. Pass. III., p. 262, Nr. 64.

Aus der Schule von Augsburg sind die beiden Burgkmair und Hans Holbein vertreten.

Hans Burgkmair der ältere,

Zeitgenosse des ältern Holbein, den er an Farbe nicht erreichte, aber durch grossartige Zeichnung, die oft statuarisch wirkt, übertraf, hat das Zeichnen auf den Holzstock ins Grosse geführt und durch mehrere sehr geschickte Formschneider in dieser Gattung sowohl die kraftvollsten als die leuchtendsten Holzschnitte des 16. Jahrhunderts geschaffen. Soviel bis jetzt die Erfindung sich verfolgen lässt, ist er einer der ersten, die eine ganz neue Gattung, nämlich die farbigen, von mehreren Platten nach einander bedruckten Holzschnitte erfunden haben. Solche Blätter pflegt man, obwohl eigentlich falsch, Clairobscurs zu nennen. Ugo da Carpi, dem Vasari diese Erfindung zuschreibt, tritt erst mehrere Jahre nach 1510 auf, von welchem Jahr der unten bezeichnete Farbenholzschnitt Burgkmair's datirt ist. Von Burgkmair besitzen wir:

2 Blatt aus der Folge von 122 Holzschnitten österreichischer Heiligen, B. VII p. 240. Nr. 82. Brillante alte Abdrücke.

Der Tod und das Brautpaar. Farbenholzschnitt von 3 Platten, B. 40. Das Gespenst, nach italienischer Vorstellung als Weib (la morte) gedacht, stürzt im furchtbarem Sprung auf die Liebenden, wirft den Bewaffneten nieder und würgt ihn, während es im selben Augenblick mit den Zähnen den Mantel des vergebens fliehenden Mädchens erfasst. Die Scene bildet eine Terrasse in venetianischer Renaissance-Architektur; aus einem Canal kommt die Spitze einer Gondel hervor. Geschnitten im Jahr 1510 von Jost de Negker aus Antwerpen, der als Formschneider Burgkmair's das berühmte Trio mit Resch und Lützelburger, den Formschneidern Dürer's und Holbein's bildet. Wohl der schönste aller deutschen Farbenholzschnitte, und dieses Exemplar in der Farbe (deren Harmonie aus schönsten hervortritt, wenn man das Licht durchscheinen lässt), das vollkommenste von allen, die ich kenne.

Hans Burgkmair der Jüngere (lebte noch 1545): Mercur und Venus. Eisenradirung und einziges Blatt des Meisters. B. 1. Pass. III. p. 285. Nr. 1.

Auf Eisen radirten auch die drei Brüder Hopfer, David, Hieronymus und Lambert, in Augsburg, um die Mitte des 16. Jahrhunderts arbeitend, welche dem Classicismus und dem Feinstich der Kleinmeister gegenüber ihre Platten in derber Weise ausführten und in der Zeichnung an der nordischen Form bis zur Rohheit festhielten. Doch zeigt sich zuweilen, wie in dem Blatt unserer Sammlung, die hl. Anna und Maria in einem Hof (B. 39), beitre Erfindung, und in den Portraits, z. B. im Sickingen, Erasmus und Böschenstein, die wir ebenfalls besitzen, eine Derbheit, welche die Züge hart wie aus Holz geschnitzt, aber charaktervoll und gewiss ähnlich, festzuhalten wusste. Die Hopfer sind bei uns mit 16 Blatt in den verschiedensten Gegenständen vertreten.

Hans Holbein, geb. Augsburg um 1497, † London 1543.

Der Meister der deutschen Renaissance, als Maler gross, weil in ihm ein seltener Schönheitssinn der wunderbar treuen Auffassung und meisterlichen Darstellung der Wirklichkeit genau die Waage hielt, berührt uns hier, da er nie in Kupfer gestochen hat, nur als Zeichner auf Holzstöcke, für deren Ausführung ihm in Basel ausgezeichnete Formschneider, vor allen Hans Lützelberger, in England aber ungeschickte Hände zur Seite standen. Wie wichtig die Technik des jedesmaligen Formschneiders für die Wirkung auch der schönsten Zeichnung ist, beweist in Holbein's Todesbildern das Blatt: die Kaiserin, das einzige, welches eine geringere Hand gearbeitet hat; der Schnitt ist trocken und dürftig. In den Titelrahmen für Folianten, welche H. meist für Basler Buchdrucker ausführte, tritt in den Gegenständen das classische Alterthum, in den Kindern und Ornamenten eine phantasievolle Renaissance, in Scenen aus dem Volksleben scharfe Beobachtung täglicher Vorgänge und lustiger Humor zu Tage. Die Imagines mortis, gewöhnlich Todtentanz genannt, sind bereits vor Holbein's erster Reise nach England, zum Theil wohl gegen 1525 gezeichnet, auch zu Basel in einzelnen Probedrucken abgezogen worden, aber erst 1538 zu Lyon im Druck herausgekommen.

Von Holbein und seiner Schule enthält die Sammlung:

Imagines Mortis, Bl. 53 (der sog. Todtentanz), Ausgabe mit dem lateinischen Text. Lyon 1547, in noch guten Abdrücken.

Verzierte Anfangsbuchstaben aus verschiedenen Alphabeten (auch die Lödel'sche Copie des Alphabetes mit den Todesbildern).

Der Erasmus „im Gehäus", neuerer Abdruck.

Die Illustrationen zu des Thomas Moors Utopia, die Titelränder mit Trajan's Gerechtigkeit, Mucius Scävola vor Porsena, Tempelräuber Dionysius, Kleoparra, Herculus Gallicus, Fuchsjagd, Bauerntanz und viele andere.

Lukas Cranach, 1472—1553,

das Haupt der sächsischen Schule, die durch seine Söhne und Schüler sich auch über Thüringen und bis nach Böhmen hinein verbreitete, hat neben Oelgemälden besonders Holzschnitte geliefert, die sehr geschätzt werden. Von ihm rührt, noch vor Burgkmair, der erste bekannte Farbenholzschnitt her. In Kupfer hat er nur sechs Blätter gestochen, deren spiessige und unruhige Schattirung im Fleisch die Modellirung Dürer's nicht erreicht. Dagegen sind z. B. auf dem folgenden Blatt die Jagdthiere und die verschiedenen Arten der Waldbäume vortrefflich charakterisirt. Zu Studien dieser Art gaben ihm die Jagden seiner Kurfürsten, die er als Zeichner und Maler mitmachte, die beste Gelegenheit.

Die Busse des hl. Chrysostomus (auch Genovefa genannt). B. 1. Schöner alter Abdruck.

Von Deutschen aus dem 16. Jahrhundert enthält die Sammlung sonst noch:

Franz Brun (um 1560) 2 Bl.: Tänzerpaare. B. 69. — Der Streit um die Hosen (Schlägerei von sieben Weibern). B. 87 (seltenes Blatt).

Hans Brosamer (geb. Fulda um 1506 † Erfurt 1552) 3 Bl.: Simson und Delila. B. 1. — Salomon betet die Götzen an. B. 2. — Laokoon. B. 15.

Melchior Lorch (von Flensburg) 1 Bl. Die Sündfluth, Holzschnitt. B. 1 (alter Abdruck).

Nicolaus Andreae (von Schleswig) 1 Bl. Portrait des Stanislaus Strassa, in reich allegorischem Rahmen. Kraftvoller alter I. Abdruck, selten.

Johann Theodor de Bry (geb. Lüttich 1561, arbeitete und † zu Frankfurt 1623) 2 Bl.: Das goldene Zeitalter, nach Bloemaert. — Da- Dorffest, nach H. S. Beham.

Hans Rogel? (zu Augsburg, 1552—92?) 1 Bl.: Crucifixus mit 4 Heiligen, unten die Familie des Stifters.

Anton Eisenhout (von Marburg, † in Rom um 1580) 1 Bl.: Gruppe von 5 singenden Genien. „Amor ducet musicam."

Ferner noch vorhanden: Martin Treu (1 Bl.). Balthasar Jenichen (4 Bl.). Johann Täfel (1 Bl.). Telmann von Wesel (1 Bl.). Alex. Mair (1 Bl.). G. Peham (2 Bl.). Friedrich Brentel (2 Bl.). V. E., Crucifixus, bei welchem ein Ritter und seine Dame kniet. B. IX. 67, Nr. 1, und zahlreiche zum Theil unbeschriebene Blätter in Kupferstich und Holzschnitt.

Die Schweizer Stecher des 16. Jahrhunderts.

Urs Graf von Basel, Goldschmied, Zeichner für Holzschnitte, selten Kupferstecher, Zeit- und Geistesgenosse von Niklaus Manuel und Holbein, aber mehr durch Kunst und Laune als durch bürgerliche Ehrbarkeit berühmt.

2 Bl. aus der Passion, Holzschnitte, sehr schöne Abdrücke. — Legenden des hl. Benedictus, 4 Bl., von den Seiten eines silbernen Reliquienkästchens, welche Graf nur zur Verzierung, nicht zum Abdruck gestochen hat, daher auf den Abdrücken die Schrift verkehrt steht. Wenige Abdrücke hat der jetzige Besitzer des Kästchens, Herr Carl Milani in Frankfurt a. M., von den Platten machen lassen und diess Exemplar unserer Sammlung geschenkt. (Vgl. den Aufsatz von Dr. Ruland, in Naumann's Archiv, XIV., 8. 260 und folgende).

Jost Ammann, geb. Zürich 1539, † Nürnberg 1591, wohin er 1560 übersiedelte. Unglaublich betriebsam, besonders als Bücher-Illustrator in Holzschnitt und Radirung.

Radirungen zu Georg Fronsberger's Kriegsrechten und Kriegsbuch, welches Werk in 3 Theilen zuerst 1566 zu Frankfurt bei Feyerabend erschien. 16 Bl. aus einer Folge von 27 Blättern. Meyer I., 8. 42, Nr. 44—70.

Melchior Meier (von Freiburg, arb. in Florenz um 1580), vgl. Pass III. p. 474 und folg.

Christi Auffahrt, Pass. 2. (Neuerer Abdruck der in der Calcografia Camerale zu Rom noch vorhandenen Platte). — Apollo schindet Marsyas, nach Salviati? Pass. 5.

Christoph Maurer (von Zürich, geb. 1558, † 1614 als Amtmann in Winterthur), Glasmaler, Kupferdrucker und Zeichner für den Holzschnitt.

Grosse Holzschnitte aus der Schweizergeschichte: Gessler und die andern Uebelthaten der Vögte, König Albrecht und die schweiz. Sendboten, und das Gegenstück: Melchthal und Baumgarten (Pass. III. p. 468 sq., Nr. 5 und 6), und ein drittes unbeschriebenes unter dem Titel: Vermanung an ein Lobliche Eydgnoschafft, zur Einigkeit.

Martin Martini, von Luzern, arb. dort am Ende des 16. Jahrhunderts.

Die Gnadenkapelle von Einsiedeln (wie sie gegen 1600 bestand).

Gotthard Ringgli, von Zürich, geb. 1575, † 1635.

28 Bl. Radirungen: Geistliche und weltliche Darstellungen.

D. Niederländer des 16. Jahrhunderts.

In den Niederlanden hatten bereits im 15. Jahrhundert, zum Theil im Geist der Eyck'schen Malerschule, ausgezeichnete Stecher geblüht. Gleichzeitig mit Dürer fasste nun

Lukas von Leyden, 1494—1533,

alle diese Bestrebungen zusammen. Ein frühreifes Talent, gab er schon 1508, mit 14 Jahren, ein Hauptblatt von höchst eigenthümlicher Erfindung heraus, den Mönch Sergius, den ein Diener Mahomets im Rausch ermordet hat. Ein kleiner Mann, kurzlebig und früh kränklich, kaufte er die Zeit durch Fleiss aus und brachte es, neben Gemälden in Oel und auf Glas, auf 177 Kupferstiche und zahlreiche Holzschnitte. Mit Dürer wetteifernd, hat er an Kraft ihn nicht erreicht, an Zartheit des Grabstichels ihn fast übertroffen. Die landschaftlichen Hintergründe lassen schon Luftperspective ahnen. Heilige Gegenstände liebt er figurenreich; daneben stehen kleine, manchmal komische Scenen aus dem täglichen Leben. Wie die spätern holländischen Historienmaler hat er bereits das alte Testament stark ausgebeutet. Auch heilige Stoffe fasst er wie Genrestücke auf; die meist phlegmatisch ruhigen Figuren sind in Portrait und Costüm (nur dass er letzteres etwas ins Phantastische steigerte) ächte Leydener Bürger, aber die Köpfe, ohne immer edel zu sein, haben stets Charakter und oft starken seelischen Ausdruck. Später, gegen 1524, versuchte er Figuren von stärkerer Bewegung und grossartigern Formen, wozu er nach seinem grossen jüngsten Gericht im Rathhaus zu Leyden vollkommen das Zeug hatte; doch sind diese letzten Blätter weniger geschätzt. Seine Platten nutzten sich wegen ihrer Feinheit bald ab; gute Abdrücke gehen daher sehr hoch, und schon am Ende seines Jahrhunderts wurde ein sehr seltenes Blatt von ihm, der Eulenspiegel, mit 500 Gulden niederl. bezahlt.

Wir besitzen 34 Blatt und 23 Copien, darunter:

Die Erschaffung der Eva, B. 1. — Die Begegnung des hl. Joachim und der hl. Anna, B. 34. — (Alte Copie der Anbetung der Könige B. 37). — Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, B. 38. — Die Höllenfahrt, aus der Folge der Passion, B. 55, sehr schön. (Ebenfalls die Copien von Jan Müller, nach derselben Folge von 14 Blättern, B. 43—56). — (Copie des grossen Ecce homo, B. 71). — Peter und Paul, B. 106. — Pauli Bekehrung, B. 107. (Hauptblatt, obwohl schon 1509 mit 15 Jahren gearbeitet). — Der hl. Johannes in der Wüste, B. 110. — Der Zahnarzt, B. 157. — (Copie des Eulenspiegels, B. 155, Copie B.) — Die Genien zur Jagd ziehend, B. 170. — Die spielenden Genien, B. 171.

Dierck van Staren?

„Le maître à l'étoile". Zeitgenosse des Lukas von Leyden, aber ein durchaus selbstständiger Meister, der seine Blätter mit einem Stern zwischen D. und V. bezeichnet und bei einigen nicht bloss das Jahr, sondern auch den Tag angiebt, als die Platte fertig wurde. Er hat von 1520—1544 gearbeitet, aber nur 19 Blätter sind von ihm bekannt. Mit ihm beginnt im Gebiet des Kupferstichs der Einfluss der Renaissance auf die Niederlande. Seine Gestalten haben, bei aller Naivetät, viel Anmuth und Würde, und die Architektur zeigt die zierliche und phantasievolle Ornamentsculptur der Frührenaissance. So auf seinen beiden Hauptblättern, dem hl. Lukas und dem hl. Bernhard, von denen man selten schönere Exemplare finden wird, als unsere aus der Sammlung Keller erworbenen. Figuren in Landschaft sticht er oft so zart, dass sie von dem Hintergrunde sich zu wenig ablösen.

Christus und die Samaritanerin, B. 6. — Der hl. Lucas die Maria malend, während Joseph im Hintergrunde das Bett macht, B. 9. — Der hl. Bernhard die Maria verehrend, B. 8.

Alaert Claeszon von Leyden,

† 1564, Mitschüler des Lukas von Leyden bei Cornelis Engelbrechtsen, aber in der Zeichnung auch bereits vom italienischen Geist berührt.

Der Tod zwischen dem Ehepaare, B. 5. — Der Fahnenträger, B. 40.

Bis ins erste Decennium des 16. Jahrhunderts war die Kunst in den Niederlanden ganz national geblieben. Seitdem aber lockte der Ruhm der italienischen Maler die Niederländer über die Alpen, und

sie strebten den idealen Stil der dortigen Schulen sich anzueignen, was ihrer realistisch angelegten Natur nur selten gelang. Wer in der Gesellschaft seine Volkssitte verleugnet, um die äusserlichen Allüren einer fremden Nation anzunehmen, wird affektirt — das gleiche Streben in der Kunst führt zum Manierirten. Diese Schwäche zeigen so gut wie die Maler auch die Kupferstecher aus den Niederlanden, deren viele in den Dienst römischer Verlagshändler traten oder selbst in Rom einen Kunstverlag von Stichen etablirten. Eine Vulkanschmiede stach Cornelis Bos ganz in der übertriebenen Muskulatur, wie Martin Heemskerck solche antike Nacktheiten malte. Nur wo etwa ein geschickter Stecher, wie Cornelis Cort, bei längerem Aufenthalt in Venedig oder Rom dazu kam, nach wirklichen italienischen Werken, und zwar von guten Meistern zu zeichnen, da durchdrang ihn auch der italienische Geist. Cort hat freilich, wenn er Compositionen wiedergab, wie die Pyrrhusschlacht nach Raffael oder die Entehrung der Lucretia nach Tizian (s. unten), auch nicht vermeiden können, seine Verbilder ziemlich stark zu verniederländern, und es gelingt ihm besser, wenn er etwa nach seinem Landsmann Martin de Vos eine Allegorie sticht (s. unten). Allein er ist technisch ein sehr gewandter und dabei kraftvoller Stecher, so dass im 3. Viertel des 16. Jahrhunderts kein italienischer Meister ihm gleichkommt. Dadurch gewann er, dem noch mehr verwilderten Manierismus der dort einheimischen Schulen gegenüber, eine grosse Wirkung auf Italien, und man irrt wohl nicht, wenn man die im letzten Viertel des Jahrhunderts auftretenden italienischen Meister, vor allen den grossen Agostino Carracci, als Cort's Schüler, wenn auch vielleicht nicht als dessen Zöglinge ansieht.

Cornelis Bos aus Herzogenbusch arbeitete zuerst in der Manier der Kleinmeister, dann um 1520 in Italien thätig wird er degagirt und michelangelesk in Bewegung und Muskulatur: Vulkanschmiede (nach Heemskerck?) — Laokoon. — Opfer dem Priap dargebracht, mit Aufschrift „Phallagogia Priapi."

Cornelis Matsys: 1 Bl. aus der Folge der Tugenden. B. 38—46.

Meister J. G.: 2 Bl., darunter die Vulkanschmiede, nach Primaticcio.

Pieter Brueghel (der „Bauernbreughel"),

von seinem Heimatsdörfchen bei Herzogenbusch genannt, geb. 1510, † 1569 zu Brüssel, reiste zwar auch in Italien und gelangte sogar bis Neapel, behielt aber als Maler in seinen Scenen aus dem Bauernleben durchaus die heimische Art bei, die er persönlich auf ländlichen Hochzeiten zu studiren liebte (s. unten); je er übertrug auf seinen Oelbildern sogar biblische Scenen von Jerusalem in Scenerie und Costüm brabantischer Dörfer. Die Eindrücke der italienischen Reise zeigen sich jedoch in seinen mit breiter Nadel radirten Landschaften, welche an unsere Alpenpässe mit den ehemaligen Saumpfaden erinnern, während er sie gelegentlich mit mythologischer Staffage belebt. Auf den nachstehend verzeichneten Blättern wird man bald das Domletschg, bald das Thal von Misox wiedererkennen.

7 Landschaften aus den Alpenpässen und der Nähe von Rom, mit reicher Staffage.

Nach Brueghel von Pieter van der Heyden („Petrus a Merica") gestochen: Die klugen und die thörichten Jungfrauen. — Die 7 Blatt mit den Todsünden. — Der Tanz des Brautpaares auf der Bauernhochzeit, datirt 1570, mit der Unterschrift: „Mopso Nisa datur" etc. — Der eine Blinde führt den andern in den Graben. — (Von Merica auch noch Blätter nach Suavius und Bronzino). (Merica oder Miricenye arbeitete von 1554—70 in Antwerpen, meist für den Verlag des Hieron. Cock. Ueber seinen Namen vgl. Renouvier, Part I. p. 732. Note 2.)

Stärker von italienischem Geist getränkt ist Lambert Suavius von Lüttich (um 1550), dessen Schwager Lambert Lombard ein begeisterter Freund Italiens und Verehrer der Antike war. Suavius stach theils die etwas stark akademischen Figuren und Gruppen seines berühmten Verwandten, theils aber auch eigene Erfindungen, die lebendig und höchst eigenthümlich sind. Seine Apostel (s. unten), gegenüber der Langeweile der meisten Apostelfolgen, sind zwar schlechtbekleidete Landstreicher, aber voll Charakter in Physiognomie und Costüm; einer derselben ist in einen der obern Bogen des Coliseo hineingestellt. Die Stiche des Suavius sind von 1544—1555 datirt. Seine Stechmanier hebt einzelne Sonnenflecken hervor, die Schatten setzen sich sehr scharf daneben, und keiner der ältern Stecher mahnt so an eine moderne Photographie aus der frühen Zeit dieser Erfindung. Wir besitzen von ihm u. a.:

Die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, Pass. 4. Des Meisters Hauptblatt nach eigener Erfindung, in glänzendem Druck des I. Zustandes. — Christus und die 12 Apostel, 13 Bl. Pass. 5–17. — Eine aus den Sibyllen in Nischen, nach Lombard, Pass. 23–34. — Procession, angeblich nach M. Angelo? Fehlt bei Pass.).

Schwächer als Suavius, aber seiner scharfen und feinen Manier verwandt ist Hans Collaert, der um 1550 zu Antwerpen arbeitete und ebenfalls Einiges nach Lombard stach.

Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, nach Bronzino. — Die Gerechtigkeit, aus einer Reihe von Tugenden, nach Lombard. — Die Kentaurenfamilie, nach Stradanus, wo der Versuch gemacht wird, das berühmte Bild des Zeuxis aus der Beschreibung eines antiken Schriftstellers nachzucomponiren.

Cornelis Cort von Hoorn in Holland 1536, † zu Rom 1578,

arbeitete daheim noch mit magerm Stichel (s. unten das Blatt: der Schiffbruch), nahm aber in Italien den breiten und regelmässigen Parallelschnitt der Schattenlinien an, welcher schon auf die moderne Stechweise hindeutet. In Venedig hat er Einiges nach Tizian und unter dessen Leitung gestochen, wodurch er auch eine malerische Wirkung lernte (s. unten die Lucretia.) Gegen 1568 in Rom angesiedelt, stach er nach Raffael und M. Angelo, auch nach den bessern lebenden Malern seiner Umgebung und bildete in einem grossen Atelier viele Schüler aus, wozu seine technische Regelmässigkeit ihn besonders befähigte. Das Cabinet besitzt 14 Bl., darunter:

Der Schiffbruch: „Omnia mea mecum porto." Die Zeichnung von Pieter Bruegbel. Sehr schwach, weil Jugendwerk aus Cort's niederländischer Zeit. — Sextus und Lucretia, nach Tizian. — Die Gerechtigkeit belehrt die Arbeit, Allegorie nach Martin de Vos. — Der hl. Hieronymus in der Waldwüste, nach Muziano. — Die Akademie der Künste, nach van Straeten (Stradanus).

Philipp de Soye (Syticus), nach seiner Vaterstadt im Herzogthum Limburg benannt? Schüler des Cort, † zu Rom nach 1578.

Crucifixus, nach M. Angelo. — Dem Soye werden gewöhnlich auch einige merkwürdige Stiche von grosser Zartheit zugeschrieben, die unsere Sammlung besitzt: Apoll den Marsyas schindend (wird im römischen Kunsthandel von einer Figur im Hintergrund Pusmo pendente genannt), und Adam und Eva freudig ihren Ersigebornen betrachtend. Die Zeichnung von beiden gehört aber eher einem Nachahmer des M. Angelo als diesem selber zu.

In den Niederlanden wurde gleichzeitig durch Hendrik Goltzius aus Mulbrecht im Herzogthum Jülich, geb. 1558, † zu Harlem 1616, eine grosse Schule gestiftet, welche in technischer Regelmässigkeit dem Streben des Cort parallel geht, diesen aber durch Glanz des Grabstichels noch weit überbietet. Goltzius bildet sowohl in seinen Portraits den Feinstich, als in grossen historischen Stücken den glänzenden Linienstich zu einer solchen Vollendung aus, dass man diese Blätter noch heute als Vorlagen in Kupferstecherschulen benutzt. Er zog gleichsam das Resultat aller bisherigen Bestrebungen, da er alle frühern Meister studirte und einzelne, wie Dürer und Lukas von Leyden, sogar mit merkwürdigem Eingehen wenigstens auf das Aeusserliche ihrer Manier, nachahmte. Die Technik des Goltzius, ebenso kalt als glänzend, wurde von Schülern, die in ihrer Art trefflich waren, wie Jakob Matham, Jan Saenredam, Cornelis Drebbel und Jan Muller überall in den Niederlanden, durch Raffaelle Guidi auch in Italien verbreitet. Zugleich bildeten die fleissigen drei Sadeler, Johann, Raphael und Egidius, den Kupferstich in Gegenständen der verschiedensten Art zu einer Feinheit und scharfen Bestimmtheit aus, die uns zwar sehr manierirt erscheint, damals aber bewundernde Anerkennung fand. Mit dieser Virtuosität, welche ein ganzes Leben und einen ganzen Mann fordert, konnten die Maler nicht mehr wetteifern. Sie überliessen hinfort den Grabstichel den eigentlichen Kupferstechern, und von Goltzius, der den ansteigenden Ruhm des Rubens noch erlebt hat, fielen einige Schüler zu jener glänzenden Schule fachmässiger Kupferstecher ab, welche letzterer in seinem Atelier bildete, um durch sie seine Bilder und seinen Ruhm zu verbreiten. Die niederländischen Maler aber warfen sich dafür auf die Radirung, zu der fast nichts mehr als eine meisterhaft zeichnende Hand gehört, und so entstand jene glänzende Periode der Aetzkunst, die ihren Gipfel in Rembrant und Ostade erreichen sollte. Hier also beginnt eine neue Entfaltung der Kunst, und wir schliessen an dieser Stelle unsern Bericht über die Meister, welche in unserer Sammlung die erste Periode der Kupferstecherkunst im Norden vertreten.

E. Italiener bis zum Schluss des 16. Jahrhunderts.

In Italien scheint die Erfindung des Kupferstichs unabhängig von Deutschland und den Niederlanden, obwohl um ein paar Jahre später, gemacht zu sein.

Aus der Schule Ghiberti's, wo er an den berühmten Erzthüren der Taufkapelle San Giovanni in Florenz als Gehülfe mitgearbeitet, kehrte Maso Finiguerra zu seinem alten Kunsthandwerk als Goldschmied zurück. Von seinem grossen Meister brachte er das warme Gefühl für Schönheit, adelige Haltung und leichte Bewegung besonders der weiblichen Gestalt mit. Er war am liebsten mit Arbeiten beschäftigt, welche den Goldschmied fast unwiderstehlich in den Kupferstecher verwandeln mussten. Auf Metallplatten mit dem Grabstichel Umrissfiguren mit leichter Schattirung herzustellen, war von den alt-etruskischen Bronzespiegeln her eine in Toscana einheimische Arbeit, und sehr viele Jahrhunderte vor Maso hatte man eine leichtflüssige mineralische Mischung erfunden, die man in die Umrisse hineinschmelzte, um die Figuren schwarz auf dem glänzenden Grund von Gold, Silber oder Messing hervortreten zu lassen. Platten dieser Art, so wie auch Abdrücke derselben, nennt man von der Farbe des eingeschmelzten Schwarzmetalls Niellen. Diese feine Technik wandte Finiguerra auf Silberplatten an, die oben abgerundet sind, und die bei grossen Messen der celebrirende Priester den übrigen ministrirenden Geistlichen zum Kusse hinreicht. Von diesem Friedenskuss wird ein solches Plättchen eine Pax genannt. Vielleicht um sicher zu sein, dass jeder Strich gehörig klar und tief zum Niellíren eingeschnitten sei, suchte der Meister vor dem Einschmelzen des Schwarzmetalls einen Abdruck zu bekommen. Er nahm die en aber noch nicht von der Platte selbst, sondern verschaffte sich, wie Vasari berichtet, das was wir ein Cliché nennen würden, indem er die Platte in den feinsten Thon abdruckte und diesen mit heissem Schwefel übergoss. Die Schwefelplatte, die also Facsimile des Originals wurde, war stark genug, um von ihr Abdrücke zu nehmen. Zwar nicht mittelst der Presse, aber diese brauchte man auch noch lange nicht. Alle ältesten Kupferstiche sind mit dem Reiber gemacht. Man schwärzte die Platten, indem man entweder einen grauen Stoff, oder einen braunen (man glaubt, fliessenden Russ mit Stärkewasser) in die Umrisse einfüllte, legte angefeuchtetes Baumwollenpapier darüber und rieb dessen Rücken mit einem glatten Kolben. Da hier der Abdruck nicht durch eine starke Pressung erfolgt, sind Blätter dieser Art leicht zu erkennen; sie sehen wie Handzeichnungen in blasser Tusche oder in Sepia aus.

Nachdem der Goldschmied sich hiermit überzeugt hatte, dass auch im Niello jeder Strich scharf kommen würde, waren die Abdrücke ihm von keinem Werth mehr, denn an Vervielfältigung hatte er noch nie gedacht. Diess erklärt ihre Seltenheit. Von der berühmtesten Pax des Maso, deren niellirtes Original heut noch zu Florenz zu sehen ist, gibt es nur Einen Abdruck im Cabinet von Paris, von einer zweiten ebenfalls Einen in der Albertina zu Wien (s. unten), und so existiren noch mehrere Niello-Abdrücke, welche Unica sind. Dass Maso an Erfindung des Kupferdruckes zum Zweck der Vervielfältigung nicht gedacht hat, beweist schon der Umstand, dass auf den Abdrücken die Schrift umgekehrt steht.

Nun aber bemächtigte sich der Entdeckung in Florenz, obwohl erst dreizehn Jahre später, ein sonst unbedeutender Goldschmied, Baccio (d. h. Bartolommeo) Baldini, der sich mit dem geistvollen Sandro Botticelli geschäftlich verband, um Metallplatten eigens für Abdrücke zu machen und sie, nach Art der auch in Italien längst bekannten Holzschnitte, sofort zur Illustration von Büchern zu verwenden. Aus diesem Atelier ging rasch eine Anzahl grösserer und kleinerer Stiche in den Handel aus.

Ein in den verschiedensten Zweigen der Kunst sattelfester Meister, Antonio Pollajuolo, ergriff die neue Erfindung und gab der Welt eine Zahl von 3 Kupferblättern, welcher seine feste und correcte Hand im Zeichnen bewähren, während die Schattirung und die Angabe der innern Conturen noch sehr primitiv ist. Man vergleiche diesen Meister in seinem Hauptblatt (s. unten) mit dem schon so wundervoll feinen Grabstichel des ganz gleichzeitigen Martin Schongauer, und man wird dort Kraft und Grösse, hier Gefühl und Technik vorwalten sehen.

Kgl. Preuss. Bibl. Berlin

Etwas später schliesst sich an diese Schule der Florentiner Goldschmied Robetta an, der noch um 1520 lebte. Ungleich im Stich, in der Führung der Taillen ungeschickt, ist er dennoch durch die Wahl seiner sonderbaren Allegorien und mythologischen Gruppen interessant. Die Zeichner dieser Compositionen sind noch nicht fest ermittelt; man hat bei einigen an Filippino Lippi, bei andern an Luca Signorelli gedacht.

Unser Cabinet enthält:

Nach Maso Finiguerra: Die grosse Pax von Florenz, welche 1452 fertig war: Krönung der hl. Jungfrau in dem Stich von Pauquet, welcher dem Buch des Abbate Zani über diesen Abdruck des Pariser Cabinets beigegeben ist.

Nach demselben: Stich nach dem einzigen Abdruck der zweiten Pax: Thronende hl. Jungfrau in der Albertina zu Wien. (Von der Direction der Albertina uns verehrt.)

Baccio Baldini: 1 Blatt aus den 19 Illustrationen zum Dante, gedruckt zu Florenz im Jahr 1481, Virgil und Dante darstellend, wie ihnen Beatrice in der Gloria erscheint. B. 38. Meyer I. S. 602. Nr. 125. (Bei diesem Blatt tritt stark der Charakter der mit dem Reiber gedruckten primitiven Kupferstiche hervor).

Derselbe (?): Die rechte Seite eines der grösseren Blätter, das die (incorrecte) Inschrift hat: TFNPLVM Salomonis. Meyer I., S. 609. Nr. 4.

Dem Baldini zugeschrieben: Kupferstich nach dem Fresco des Orgagna im Campo Santo zu Pisa, die Hölle darstellend. Pass. V. 43. Nr. 104, Meyer I. S 604. Nr. 144. („Die Originalplatte existirt noch in Pisa, und ein neuer Abdruck derselben findet sich im ersten Theil des Werkes: Pisa illustrata von Morrona. 1787. 8.“ Meyer).

Antonio Pollajuolo: Der Kampf nackter Männer im Walde (B. 2). Grosses sehr seltenes Blatt aus Sammlung Santarelli in Florenz; es kommt, wegen der noch unvollkommenen Stechmanier, in kräftigerer Wirkung, als unser Exemplar hat, auch in andern Sammlungen nicht vor.

Robetta: 5 Bl., nämlich: Die Anbetung der Könige. B. 6. — Apollo und Marsyas, nach Signorelli? B. 19. (Marsyas, nicht Apoll, bläst die Rohrpfeife, Apoll mit Bogen und Laute hört zu. Seltenes Blatt, das Bartsch nie gesehen hatte). — Hercules tödtet die Hydra, nach Pollajuolo. B. 21. (Vorzüglicher I. Abdruck, vor den Wolken und den Falken im Firmament). — Die Qualen der Eifersucht, nach Filippino Lippi? B. 26. — Virginius tödtet seine Tochter. B. XIII, p. 108, Nr. 3. Andere als Robetta gestochen, zweifelhaft ob von ihm; daher wurde dies Blatt früher, aber falsch, dem Gherardo zugeschrieben.

Wahrscheinlich auf seiner römischen Reise lernte der grosse Andrea Mantegna von Padua in Florenz die neu erfundene Kunst des Kupferstichs kennen, und seine Meisterschaft im Zeichnen, besonders des nackten Körpers, musste von derselben sich angezogen fühlen. Er stach eine Anzahl eigene Compositionen, darunter einige Blätter aus seinem berühmten Triumphzug Cäsars, die wahrscheinlich noch vor der Ausführung in Farben nach den ersten Entwürfen gemacht sind. Die Manier ist leicht, die Strichelung der Schatten noch höchst einfach, aber die Figuren treten in der plastischen Rundung eines Reliefs hervor. Statt idealer Schönheit strebt er nach Charakter der Form, nach Adel der Bewegung, nach feurigem Ausdruck des Gefühls. Besonders schön zeichnet Mantegna Hände und Füsse. Die Gegenstände sind aus Mythologie, aus heiliger und profaner Geschichte genommen. Diese Blätter, die noch in keine Linien eingeschlossen sind, sondern am Rand die Stiche frei auslaufen lassen, machen den Eindruck der freisten Federzeichnung. Zwei derselben hat Dürer so bewundert, dass er dieselben mit der Feder nachzeichnete. Mantegna bildete in Oberitalien eine starke Schule, die durch Zoan Andrea und Giovan Antonio von Brescia bei uns vertreten ist.

Andrea Mantegna. 7 Bl. von ihm und 3 nach ihm: Die grosse Grablegung. B. 3. — Christus in der Vorhölle, B. 5. — Der Auferstandene zwischen Andreas und Longinus. B. 6. — Die Elephanten mit Fackeln, aus dem Triumphzug des Cäsar, B. 12. — Der Kampf der beiden Tritonen, B. 17. (Sehr schöner Druck). — Das Bacchanal mit der Kufe, B. 19. — Das Bacchanal mit dem trunkenen Silen, B. 20.

Zoan Andrea Vavassori: Vier tanzende Frauen, B. 18. Nach der Gruppe der Musen aus des Mantegna Parnass im Louvre. (Vielleicht von Mantegna selber gestochen).

Giovan Antonio von Brescia: Maria verehrt das vor ihr sitzende Kind, welches einen Vogel hält. Das Blatt ist bei B. XIII, 733. Nr. 7 unter Benedetto Montagna beschrieben. Es gibt aber spätere Abdrücke, welche auf der Balustrade links mit Joan. Bx., d. h. Johannes Brixiensis, bezeichnet sind.

In der Art des Brescia: Der heil. Hieronymus in der Zelle schreibend. Unbeschrieben: Er sitzt vor einem Vorhang, so dass das schmale Tischbrett nach unten die ganze Gestalt sehen lässt. Unten links kommt der Kopf des Löwen hervor, der seine linke Vordertatze leckt. Der Heilige hält die Feder passirend empor, um nachzudenken. Höhe 27 Centim., Breite 193 Millim.

Aus dem 15. Jahrhundert (oder der ersten Zeit des 16.) besitzt die Sammlung noch:

Meister P. P. (Pellegrino von Modena?) vgl. B. XIII, 354 und folg. Pass. III. p. 140 und folg.: Die Löwenjagd. B. 1. Kleines sehr seltenes Blatt, aber nach Harzen (Deutsches Kunstblatt 1853, S. 245, Nr. 3) alte Copie von der Gegenseite nach dem einzigen im britischen Museum befindlichen Original. — Christus mit der Dornenkrone, in verziertem Rahmen. Höhe 18 Ctm., Breite 14 Ctm. In Sammlung Correr in Venedig als aus den ersten Jahren des 16. Jahrh. bezeichnet. — Maria verehrt das Kind, bei dem 5 knieende Engelkinder singen, in reichem Rahmen der Frührenaissance. Oben, in einer Lünette, der Mann der Schmerzen mit halbem Leibe aus dem Grabe auftauchend. Höhe 227 Mm., Breite 17 Ctm. Sehr frühe Arbeit, scheint florentinisch. — Meister H. E. (früher fälschlich Beccafumi genannt), s. B. XV, 461. — Die Entweihung des Parnasses. B. 4. H., nach den Abänderungen. — Die ruhenden Winzer, im Styl des M. Angelo. B. 5.

Marcantonio und seine Nachfolger.

Seine Höhe erreicht der italienische Kupferstich der ältern Schule durch Marcantonio Raimondi von Bologna. Dessen Portrait auf Raffael's Fresko im Heliodor-Saal des Vatikans (1513) zeigt den sinnlich schönen Mann in der Vollkraft von etwa 30 Jahren; er wird in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts geboren sein. Goldschmied und Schüler des grossen Francesco Francia, der sich ebenfalls mit einigen herrlich frei gezeichneten Blättern als Kupferstecher bewährt hat, zeigt er sich als dessen Nachfolger auf dem Blatt Pyramus und Thisbe von 1505, studirt und sticht aber daneben auch Zeichnungen von Mantegna (s. u. Mars und Venus). In Venedig lernt er dann Holzschnitte und Stiche von Dürer kennen und überträgt u. A. das Marienleben desselben in Kupferstich. Auch Lukas von Leyden hat auf ihn eingewirkt; ein Blatt von diesem hat Marcanton copirt, ein anderes für einen Hintergrund benutzt. So kam er als technisch vollendeter und schon berühmter Stecher nach Rom. Dort aber ging ihm erst recht das Herz auf bei Raffael, der im Vatikan eben damals im blühendsten Schaffen stand. Er begann nach diesem zu stechen und ging in dessen Geist so ein, dass ihm eine flüchtige Skizze des Meisters genügte, um sie in einen ausgeführten Stich zu übertragen. „Raffael's Geist spricht sich in diesen feinen Entwürfen am ungebundensten aus, sie sind ganz seine fröhlichen, schönen, muthwilligen, sinnigen Kinder, durch die wir ihn lieben, seine reifen, entwickelten Werke ganz verstehen und erkennen lernen." Dem Marcanton ist überall der Umriss das Erste, demnächst die inneren Contouren und die Modellirung, zuletzt erst kommt ihm das Malerische. Die Rundung wird bei aller Kraft doch mit höchst einfachen Mitteln bewirkt; nackte Glieder, wo sie in tiefen Schatten kommen, sind oft nur mit parallelen und ganz geraden Linien schattirt. In der Zeichnung des Nackten sehr bestimmt, strebt er nach Grazie nur so weit, dass die Form noch streng und keusch bleibt (s. unten das Urtheil des Paris). Erst gegen den Schluss seiner Thätigkeit (er † bald nach 1527) kam er in die mächtige Sinnlichkeit hinein, der auch Raffael erlag.

Seine beiden Hauptschüler sind Agostino de Musis, gewöhnlich Veneziano genannt (seine datirten Werke von 1509—36), und Marco Dente von Ravenna (1527 bei der Plünderung Roms getödtet). Jener hat in Venedig und Florenz nach dortigen Meistern gestochen, dann in Marcanton's Atelier zu Rom kommt er diesem an Kraft, nicht an Anmuth, sehr nahe (s. unten den Hexenritt). Marco da Ravenna aber war, bei geringerer Schöpferkraft, ein so geschickter Copist des Marcanton, dass seine Nachstiche nach diesen dem Original gleichwerthig sind, und er es wagen durfte, des Lehrers Namenszug darauf zu setzen.

Von diesen drei Meistern, deren Werk nach Vorgang von Bartsch gewöhnlich zusammengelegt wird, besitzen wir (Copien und verschiedene Plattenzustände mitgerechnet) 130 Blatt, aber meist nur in späten Abdrücken von den ausgedruckten oder neu aufgestochenen Platten. Darunter von schönen oder doch noch guten Abdrücken:

Marcantonio Raimondi: Martha führt Maria zu Christus (genannt Notre Dame de l'escalier), nach Raffael, B. 45. — Die Marter der heil. Cäcilia (irrthümlich die hl. Felicitas genannt), B. 117. Nach dem jetzt stark zerstörten Fresco Raffael's in der päpstlichen Jagdvilla Magliana (vgl. Guyer's Aufsatz in der Gaz. des B.-Arts, 1873, p. 339). — Cleopatra, B. 200. — Das Urtheil des Paris, nach Raffael, B. 245. Probedruck auf Pergament, vor der Addresse, der Apfel noch ohne Schattirung, auch fehlt noch die Inschrift links unten: Sordent præ forma ingenium virtus regna aurum. Von höchster Kraft in den Schatten, da die Druckerschwärze zwischen den noch ganz scharfen Schnitten des Grabstichels gehaftet hat. In diesem Plattenzustand vielleicht das einzige vorhandene Exemplar. — Dasselbe, in schönem H., wahrschein-

lich einst mit der (ausgeschnittenen) Adresse von Ant. Salamanca am unteren Ende rechts. — Der Parnass, B. 247. Nach Raffael's Originalzeichnung zu dem Fresco in der ersten Stanza des Vatikans, mit interessanten Abweichungen von dem später ausgeführten Bilde. — Mars, Venus und Amor, angebl. nach Mantegna, B. 345. II, mit den Zusätzen der Fackel und des Medusenhauptes auf dem Schild. — Die beiden Sibyllen mit dem Thierkreis, B. 397. Mit der Rossi's Adresse. — Die Stärke: Mann mit dem Löwen, eine Fahne gegen den Wind stützend, nach Raffael, B. 481.

Agostino Veneziano: Die vier Evangelisten, B. 92—95. — Orest und Iphigenia, nach Bandinelli, B. 194. Sehr schöner Abdruck vor der Adresse aus Sammlung Marx. — Herculles den nemäischen Löwen erwürgend, B. 287. — Die Kletterer, Gruppe aus dem Carton des M. Angelo, B. 423. Guter III. Abdruck mit Lasi's Adresse. — Der Hexentritt („lo Stregozzo"), B. 426 II, mit den Buchstaben A. V. auf dem Horn des Knaben, der auf dem Bock reitet. Die herrliche Composition wird unentschieden dem Raffael, dem Giulio oder dem M. Angelo zugeschrieben, und auch der Stecher steht nicht fest: Marcanton, oder Augustin von Venedig, der dann die Platte von jenem übernommen und auf die II. Abdrücke sein A. V. gesetzt hätte. Nach einer neueren Deutung soll hier die Malaria der Maremmen dargestellt sein, welche Krankheit und Tod bringt — also eine Verkörperung wie Goethe's Erlkönig (vgl. de Laborde, estampes de la bibl. nationale, p. 219).

Marco Dente von Ravenna: Heil. Familie in Ruinen (genannt Madonna mit dem langen Schenkel), nach Raffael, B. 58. Von Marco nach Raffael's Zeichnung, welche auch Marcanton gestochen hatte, selbstständig wiederholt. — Venus sich den Dorn aus dem Fuss ziehend. — Venus und Amor auf Delphinen, B. 323—24. Die von Villamena schön retouchirten Platten mit Ant. Salamanca's Adresse. — Laokoon und seine Söhne, B. 243. Schöner I. Abdruck. Von Raffael mit freister Benutzung einer antiken Miniatur in der vaticanischen Handschrift von Virgil's Aeneis, gezeichnet (vgl. d'Agincourt, Malerei, Taf. XXII).

Meister B. mit dem Würfel (Maître au dé).

Ebenfalls Schüler Marcanton's, dessen Name, trotz manchen Vermuthungen, unbekannt ist. Man nennt ihn nach seinem Zeichen, einem auf einen Würfel mit Augen gesetzten B. Er steht dem Agostino Veneziano nahe; von der Folge der Geschichte der Pysche hat dieser 2 Blätter gestochen. Sicherer Zeichner, obwohl die Arme ihm leicht zu lang, die Figuren zu kurz gerathen, hat er Raffael zuweilen mit grossem Schönheitssinn wiedergegeben. Seine 89 Stücke haben meist kleineres Format. Nach 32 Zeichnungen des Michael Coexie von Mecheln, welche fälschlich dem Raffael zugeschrieben werden, stach er die Geschichte der Psyche, genau an die berühmte Erzählung des Apulejus angeschlossen. Wir besitzen (mit Doubletten) 103 Bl., darunter:

Maria Himmelfahrt, nach Raffael, B. 7. Ausgezeichneter I. Zustand, aus Sammlung Brentano. (s. Katalog derselben, Nr. 2311). — Die Krönung der Maria, B. 8. Nach der elften Tapete Raffael's, welche bestimmt war, über dem Altar der Sistina aufgehangen zu werden, dann, als M. Angelo sein jüngstes Gericht malte, ausser Gebrauch kam und erst vor wenigen Jahren in einem der päpstlichen Zimmer wieder aufgefunden wurde. I., vor den Worten: Coronatio Beate Marie Virginis, aber doch schon mit Lafreri's Adresse; ebenso II. und III. (Schönes Blatt; aber der Vergleich mit Raffael's Handzeichnung (im Louvre) zeigt doch, wie weit der Stecher, besonders in den Köpfen, zurückblieb.) — Der heilige Sebastian an einen Baum gebunden, wie Passavant glaubt, nach Sodoma, B. 14. — Roma auf dem Triumphwagen von Löwen gezogen, nach Giulio Romano? B. 18. II. (In allen Katalogen fälschlich Cybele genannt, während die Vorne der Unterschrift deutlich auf Roma gehen). — Die Geschichte des Apollo und der Daphne, Folge von 4 Blättern, nach Giulio Romano, B. 19—22. — Das Opfer dem Lärtigen Bacchus dargebracht, nach Raffael oder Giulio Romano? B. 27, I., II. und III. — Apollo und Marsyas, B. 31, I. und II. — Die Entführung der Helena (genannt die Seeschlacht), nach Giulio Romano, B. 78. — Die Geschichte der Psyche, 32 Bl., nach Coexie, B. 79—70. (Aeltere Drucke). — Diejenige mit Titel, in dem bei Kunsthändler d'Artri in Rom noch heut verkauften II. Zustand, wo die Köpfe meist modernisirt sind. In dieser Ausgabe fehlen 2 der Platten, welche die päpstliche Regierung vernichten liess.

Giovan Jacopo Caraglio aus Verona,

daher er sich Jacobus Veronensis bezeichnet, ebenfalls 1526 in Rom Schüler des Marcantonio, dann aber dem Stil des Parmegiano folgend, nach welchem er später stach. War auch Architekt, Stempel- und Edelsteinschneider. Mit manchen andern italienischen Künstlern ging er in Folge der Heirat König Sigismund I. mit Bona Sforza, Prinzessin von Mailand, nach Polen. Dort schnitt er Medaillen mit Portraits und erwarb ein Vermögen. Nach Italien heimgekehrt, wohnte er zuletzt in Parma. (Aus seiner polnischen Zeit möchte ein in Silber getriebenes Basrelief herrühren, das ich im Arbeitszimmer des Oberbürgermeisters auf dem Rathhaus in Danzig an der Fensterwand antraf, und das ganz den Charakter von Caraglio's späterer Zeichnung trägt.) Aretino nennt in seiner Cortigiana (1534) den Caraglio als den geschicktesten Kupfer-

stecher nach Marcantonio, und hieran mag, bei Aretino's bekannter Gesinnung, die Wahl der Gegenstände schuld sein: denn Caraglio zieht weltliche Stoffe, besonders mythologische, den geistlichen vor. (Unter 69 Bl. kommen nur 8 auf christliche Stoffe.) Er ist aber in der Ausführung so ungleich, dass ohne die beigesetzte Namenschiffre man einzelne Blätter für Arbeiten anderer Hände halten würde. Dem Parmegiano folgend, hat er in den spätern Stücken die Figuren sehr gestreckt. Wir haben 41 Bl., darunter:

Vermählung der Maria, nach Parmegiano, B. 1. — Marter des hl. Petrus und Paulus, nach demselben, B. 8. — Die Liebschaften der Götter, nach Rosso und Perin del Vago, 7. Bl. aus einer sehr seltenen Folge, einige davon im 1. Etat, ohne die spätern starken Ränder, und vor den Nummern. Im II. Etat ein Blatt mit Nr. 7 bezeichnet: Neptun und Amphitrite, welches bei B. und Pass. fehlt. Zu dieser Folge gehört ebenfalls Venus und Adonis (Pass. VI. p. 95 Nr. 65), mit Nr. 20 bezeichnet; es müssen also 20 Blatt gewesen sein, die man aber nirgendwo vollständig findet. — Die Götter des Alterthums in Nischen stehend, B. 24—43 (fehlen uns die Ceres, B. 37, und die Pallas, B. 43); eine Folge von 20 Bl., welche Caraglio nach Vasari im Jahr 1526 für den Kupferstichhändler Baviera nach Zeichnungen von Rosso stach. — Mercur trägt Psyche zum Olymp, nach Raffael, aus der Farnesina, B. 50. I. — Die Schlacht mit dem Schild auf der Lanze, B. 59 (sehr schöner Abdruck.)

Giulio Bonasone aus Bologna,

Maler, Zeichner und Stecher, wobei er neben dem Grabstichel auch radirte. Arbeitete von 1531—1576. Wer sein Lehrer gewesen, ist nicht ermittelt. Von seinem Fleisse zeugt die Zahl von mehr als 300 Platten. Er stach nach den grossen Meistern, z. B. den frühsten Stich von M. Angelo's jüngstem Gericht, auch nach Raffael, aber er veränderte den Stil seiner Vorbilder allzu stark. Doch hat er auch Vieles selbst erfunden. Im Zeichnen ist er manchmal schwach, besonders in den Muskeln in der Schattirung regellos, aber er erfindet oft mit viel Phantasie, so besonders das herrliche Blatt, wo der Sonnengott, am Himmel aufsteigend, ein schlummerndes Menschenpaar überrascht. Hier hat er, sagt Renouvier, den grossen Stil des M. Angelo mit der Anmuth Raffael's vereinigt. In Hintergründen sucht er schon das Malerische, und seine Lüfte haben bereits Stimmung: dunkel, mit lichten Durchblicken. Wir haben 32 Bl., darunter:

Die Thiere gehen in die Arche, stark verändert nach einem der Raffael'schen Bilder in den Loggien, B. 4. — Maria in Ohnmacht sinkend, von vier Frauen begleitet, nach einem Studienblatt Raffael's zu der Grablegung Borghese, B. 30. — Maria unter dem Kreuz die Leiche des Sohnes haltend (1564), nach der berühmten Handzeichnung M. Angelo's für Victoria Colonna, B. 46. — Die Geburt des Täufers Johannes, nach Pontormo, B. 76. — Cölia reitet durch den Tiber, nach Polidoro oder Rosso, B. 83. — Silen auf dem Esel, Marsyas dem König Midas vorgestellt, Triumphzug des Bacchus, B. 87. 89. 90. Schöne Abdrücke. — Der Sonnengott ein schlummerndes Menschenpaar überraschend, wahrscheinlich nach Bonasone's eigener Erfindung, B. 99. (Dieser späte Abdruck gibt die Schönheit, welche das Blatt im ersten Zustand hat, nur noch schwach wieder.) — Europa den Stier besteigend, angeblich, aber sicher falsch, nach Raffael, B. 105. I. — Tritonen und Meernymphen beim Mahl, nach Giulio Romano, B. 175. Ein Hauptblatt, aus Sammlung Keller. — Circe reicht den Gefährten des Ulysses den Zaubertrank. Fehlt bei B., ist aber sicher von Bonasone: in Oval, aber auf eine rechteckige Platte gestochen.

Battista Franco aus Udine im Friaul,

der sich aber selbst Venetus nennt, von der Familie der Semolei, † nach Vasari 1561; Maler, aber als Stecher vorzüglicher, wo er dem Stil der Antike und des M. Angelo nachstrebte, und dadurch unter den Manieristen zwischen Caraglio und den Mantuanern der edelste blieb. Er ist vorherrschend Radirer. 22 Bl., darunter:

Moses Wasser aus dem Felsen schlagend, nach eigener Erfindung? B. 2. I. — Die Bundeslade im Tempel des Dagon, ebenso. B. 6. (Schöner D. Zustand, aus Sammlung Durazzo in Genua. — Anbetung der Hirten, ebenso. B. 8. I. aus Sammlung Keller. — Christus lehrt im Tempel, B. 9. — Sechs Scenen aus der Geschichte Trajan's, nach den Reliefs von dessen Triumphbogen, welche jetzt den Bogen Constantin's verzieren. B. 48—53. I. (Auf Eine Platte gestochen und unzerschnitten; in diesem Zustand selten). — Drei unbeschriebene Blätter: 14 Thierköpfe — Vögel und Insekten — ein 2., grosse Vögel und Insekten, letzteres Eisen-Aetzung? Vielleicht nach einer antiken Fussboden-Mosaik. Unbeschrieben: Ein Stück der Colisee, bez. B. V. P. (oder F.), ganz Radirung. Von Franco oder dem maitre au dé, von dem aber sonst keine Radirungen bekannt sind. Oben rechts: Colosseo Ro. Prospectus.

Nicolaus Beatrizet aus Lothringen,

den man aber den italienischen Stechern anreihen muss, weil er ungefähr von 1540—60 in Rom für die dortigen Kunsthändler arbeitete und meist nach italienischen Meistern, auch nach antiken Bauwerken und Statuen stach. Ein mittelmässiger Zeichner, von roher Kraft, welche sich besonders in Uebertreibung von

M. Angelo's starker Zeichnung der Muskeln verräth. In den Köpfen geht die Schönheit der Vorbilder nur zu oft verloren. Wir haben 24 Bl., darunter:

Die Bekehrung des Saulus, nach dem Fresco des schon bejahrten M. Angelo in der Cappella Paolina im Vatican. B. 33. — Das jüngste Gericht des M. Angelo, B. 37. Sehr grosses Blatt aus 4 Platten zusammensetzbar; wichtig, weil es von Beatrizet vor den auf das Original aufgemalten Hosen gezeichnet wurde. — Der Sturz des Phaëton, nach einer von Vasari erwähnten Handzeichnung des M. Angelo, B. 38. Schöner I. Druck. — Das Kinder-Bacchanal, nach M. Angelo, B. 40. — Der Tod des Meleager, nach Perin del Vaga? B. 41. I. Rohes Blatt, aber vorzüglicher Druck. (Mir zweifelhaft, ob von Beatrizet). — Das Opfer der Iphigenia, nach Salviati, B. 43. I., mit der ersten Adresse des Tramezini, und II., ohne diese Adresse, und dafür ein Wappen eingesetzt. — Römer gegen Dacier kämpfend, nach einem antiken, von dem zerstörten Trajansbogen an den Bogen Constantin's versetzten Relief, B. 96 (dazu eine 2. Tafel von einem andern dieser Reliefs und mit derselben Unterschrift, fehlt bei B. und Pass. und ist von einem Andern gestochen). Die Statue des Flussgottes Tiber, nach der Antike im Vatican, B. 96. — Amazonenkampf, B. 98. — Der Augur Nævius, vor dem König Tarquinius Priscus einen Wetzstein zerschneidend, nach Polidoro. Pass. appendice 119. (Vielleicht nicht von Beatrizet). I. Ebenfalls im II. viel modernern Druck mit Losi's Adresse. — Das Triklinium: Bacchus den Ikarius beim Gastmahl beschenkend, nach einem antiken Relief. (Eher von Vico als von Beatrizet gestochen.)

Enea Vico von Parma, geb. 1523, † 1563.

lernte die Stecherkunst in Rom bei Thomas Barlacchi, für dessen Verlag er viel gearbeitet hat, war dann in Florenz (1545), legte in Venedig selbst ein Verlagsgeschäft von Kupferstichen an (1557) und soll zuletzt am Hofe des Herzogs Alfons II. zu Ferrara gelebt haben. Schon ein mehr handwerklicher Stecher, der viel und manchmal flüchtig arbeitete, ist er doch oft fein und in den Umrissen correct. Die sparsamen Schatten, die grossen Lichtflächen geben seinen Blättern eine gefällige Klarheit. Wir haben, ausser den Abbildungen von Medaillen, 24 Bl., darunter:

Madonna auf Wolken, Copie nach Marcantonio. Zeichnung von Raffael, B. 4. I. vor Salamanca's Adresse. — Madonna auf Wolken, ebenfalls nach Marcantonio und Raffael, B. 6. — Amazonenkampf, nach Raffael oder Giulio Romano? B. 14. — (Kampf der Lapithen und Kentauren (der Raub der Hippodamia), nach Rosso, B. 30, die Copie A, welche für schöner als Vico'sche Original gilt.) — Die Schmiede des Vulcan, nach Primaticcio, B. 31. (Hauptblatt, in schönem Druck). — Die spinnende Alte (vielleicht eine Parce vorstellend), nach Parmegiano, B. 39. — Die bestrafte Geliebte des Virgil, rechts Virgil im Korbe, nach Perin del Vaga, B. 46. — (Büste des Aristoteles, nach einem nicht antiken, sondern der Renaissance angehörigen Relief in Bronce, jetzt im Museo nazionale zu Florenz, B. 253: die bei B. beschriebene Copie. — Die Medaillen der römischen Kaiser, erste ital. Ausgabe von 1548, 75 Tafeln, auch kleine Initialen, B. 322—406. — Dasselbe Werk, die 2. latein. Ausgabe von 1554. — Die Medaillen der römischen Kaiserinnen, sehr schöne Abdrücke der ersten ital. Ausgabe von 1557, auf deren Titel sich Vico als Verleger in Venedig nennt; 64 Tafeln, auch Initialen und kleine Holzschnitte im Text; B. 257—319. — 7 Bl. aus den Trophäen, B. 454—49. 2 aus den Vasen, B. 420—33. — 1 Bl. Ornament mit Fischergeräthschaften, fehlt bei B.

Julius Cäsar Robertus, von Borgo S. Sepoicro,

daher er sich Biturigiensis nennt.

Der farnesische Stier, vom Jahre 1579. Wichtiges Blatt, weil es den Namen des Ergänzers dieser antiken Gruppe mittheilt. Vgl. Kinkel, Mosaik S. 39 und folg.

Unbekannte Stecher, meist aus Marcantonio's Schule. Bartsch, tome XV.

Die Erschaffung der Thiere, nach Raffael's Loggien, B. 1. — Psyche zum Himmel getragen, B. 5. — David und die hebräischen Frauen, nach Bandinelli oder Giulio Romano, B. 8. (Bartsch benennt das Bild falsch als David und Abigail; die Unterschrift sagt, dass die Rettung der von den Amalekitern gefangenen Frauen aus der Stadt Ziklag hier dargestellt ist, aus 1. Samuel, Cap. 30.) — Die Grossmuth des Scipio, B. 8. 30 Nr. 3. — Die Geburt des Adonis, nach Salviati? B. 8. 42 Nr. 12. — Der Tod der Niobiden, B. 8. 42 Nr. 13. — Der nackte Mann im Zelt, B. 8. 50 Nr. 7. — Die Hochzeit des Vertumnus und der Pomona, B. 8. 502. — 7 Bl. römischer Alterthümer, Architektur und Sculptur, aus den Verlagshandlungen von Bartacchi und Lafreri. — 3. Bl. röm. Architektur und Sculptur aus dem 16. Jahrhundert, und viele zum Theil noch unbeschriebene Blätter.

Die Schule von Mantua.

Vier bedeutende Künstler, gewöhnlich die Ghisi's genannt. Unter der mächtigen Anregung des Giulio Romano, welcher die letzte Hälfte seines Lebens als Ingenieur, Baumeister und Maler in Mantua verbrachte, bildete sich unter dessen Schüler und Gehülfen, dem Bildhauer und Stuccateur Giovan Battista Bertano, ein sehr thätiges Atelier für den Kupferstich. Ausser dem Vater waren der Sohn und Tochter, Adamo

und Diana Bertano, und ein der Familie nicht angehöriger Schüler, Giorgio Ghisi, thätig. Nach dem letztern, der unter allen das meiste Talent und die beste Zeichnung besass, sind diese sämmtlichen Künstler fälschlich die Ghisi's benannt worden. (Dass die drei Bertani den Familiennamen Scultori geführt hätten, ist mir nicht genügend bewiesen.) Die Stichmanier der ganzen Schule ist wesentlich dieselbe. Der Vater Bertano hat Manches nach eigener Composition gestochen. Diana vorzugsweise nach Giulio Romano, die andern nach sehr verschiedenen Meistern. Alle verfallen dem Manierismus ihrer Zeit, der sich in heftigen Bewegungen, unruhig überfüllter Composition und mangelnder Schönheit der Gesichter zeigt. Doch sind einzelne Stücke ausnahmsweise von grosser Schönheit, und fast Alles durch Mannigfaltigkeit und Neuheit der Gegenstände interessant. Wir haben von allen vier im Ganzen 100 Bl., unter denen die herrliche Madonna auf Wolken von dem alten Bertano (B. 4), die Hochzeit der Psyche, in 3 Bl., von der Diana (B. 40), die Geburt des Memnon und die Niederkunft der Latona, beide von derselben (B. 57 und 39), endlich Diana von Orion getragen, von Giorgio Ghisi, nach Luca Penni, (B. 43) am besten den Werth und die Bedeutung dieser spätern Schule des 16. Jahrhunderts bezeichnen.

Ausser den vorgenannten Meistern besitzt unser Cabinet aus dem 16. Jahrhundert noch Stücke von F. Villamena, Martino Rota, Batista Angelo del Moro, Reverdino, Guidi, Cherubino Alberti, ferner Radirungen von Parmegiano, Paolo Farinati, Federigo Baroccі u. a. m.

Italienische Holzschnitte und Clairobscurs.

Auch in Italien begriff man die Vortheile des Holzschnittes für Vervielfältigung grosser und stark coloristischer Bilder, daher diese Gattung ihre bedeutendsten Ateliers in Venedig hatte, vielleicht von Deutschen dort ursprünglich eingepflanzt. Ebenfalls wurde der Farbenholzschnitt durch Ugo da Carpi, Antonio da Trento, Andrea Andreani u. A. sehr tüchtig und oft grossartig ausgebildet. Besonders aber war es Tizian, der für Nachbildung seiner Zeichnungen sich ein Atelier von bedeutenden Formschneidern bildete und vielleicht selber für diese auf die Holzstöcke zeichnete. Diese Stücke haben zu Hintergründen die grossartigsten Landschaften, welche im 16. Jahrhundert in Italien componirt worden sind.

Alle diese Meister des italienischen Holzschnittes und Clairobscurs sind in unserer Sammlung schön vertreten, darunter:

Ugo da Carpi, Farbenholzschnitte: Abnahme vom Kreuz, nach Raffael. — Diogenes mit dem gerupften Hahn, nach Parmegiano. — Saturn.

Antonio da Trento, Farbenholzschnitte: Die Sibylle von Tibur zeigt dem Kaiser Augustus den künftigen Herrscher der Welt in Wolken, nach Parmegiano. (Schönster Abdruck des reizenden Blattes.) — Tod des Petrus und des Paulus, nach demselben.

Bartolommeo Coriolano, 3 Blatt Sibyllen.

Andrea Andreani: Die Tugend im Kampf mit den Leidenschaften, nach Ligozzi. 1. — Der Raub einer Sabinerin, nach Johann von Bologna. — (Photographien nach dem Triumphzug Cäsars, nach Mantegna.)

Giovanni Garfagnino, genannt della Porta: Allegorische Darstellung.

Giuseppe Scolari: Der heil. Hieronymus mit dem Löwen.

Nach Tizian, von Nicolo Boldrini und Nicolo Vicentino, zum Theil farbig: Der Affen-Laokoon (Karrikatur Tizians auf Bandinelli). — Die Anbetung der Könige. — Der heil. Hieronymus in grosser Wüstenlandschaft, mit mehreren Löwen umher. — Hercules den Löwen würgend (falsch mit Raffael's Namen bezeichnet). — Samson von den Philistern gefangen. — Die sieben Heiligen (aus Sammlung Durazzo). — Venus und Mars. — Der Bauer zu Markte reitend. — Das Milchmädchen.

Gegen den Schluss des 16. Jahrhunderts trat in Italien dieselbe Theilung der Arbeit ein, wie in den Niederlanden. In Agostino Carracci von Bologna stand nämlich ein Künstler auf, der durch Studium der Fortschritte, welche die Technik des Linienstichs in den nordischen Ländern gemacht hatte, die Kunst zu einer Virtuosität führte, mit welcher die Maler von Beruf fürderhin nicht mehr Schritt halten konnten. Gerade wie in Holland warfen daher diese sich auf die Radirung, indem sie den in den Handgriffen so viel schwierigern Grabstichel den professionellen Kupferstechern überliessen. Diess fängt schon in der Familie der Carracci an, indem Agostino's Vetter und Bruder, Lodovico und Annibale Carracci, als Radirer sich hervorthaten, und ihre ganze bolognesische Schule folgte ihnen darin nach. Diese Radirer sind in allen grossen Kunststädten Italiens während des 17. Jahrhunderts sehr zahlreich gewesen, obwohl sie die Höhe der Holländer in dieser Gattung weit nicht erreicht haben. An diesem Scheidewege zwischen Grabstichel und Radirnadel endet also der erste Zeitraum des Kupferstichs, und so auch für heute unsere Aufgabe als Führer.